أوليفييه بوريول



الفن الفرنسي للنجاح بلا جهد





مكتبة | 597

أوليفييه بوريول

سهولة

الفن الفرنسي للنجاح بلا جهد

الكتاب
سهولة
الفن الفرنسي للنجاح بلا جهد
تأليف
أوليفييه بوريول
ترجمة
معن عاقل
الطبعة
الأولى، 2019
الترقيم الدولي:
ISBN: 978-9953-68-940-1

الناشر
المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء ـ المغرب
ص.ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651
فاكس: 305726 522 212+
Email: markaz.casablanca@gmail.com
بيروت ـ لبنان
ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 750507 01 ـ 352826 01
فاكس: 343701 1 961+
Email: cca_casa_bey@yahoo.com

العنوان الأصلي للكتاب:
Ollivier Pourriol
Facile
L'art français de réussir sans forcer



أوليفييه بوريول

مكتبة | 597

سهولة

الفن الفرنسي للنجاح بلا جهد

ترجمة: معن عاقل



المركز الثقافي العربي

مقدمة

وُلد هذا الكتاب من محادثة مع إلزا، ناشرتي وصديقتي. أقول صديقة لأننا لم نكن نعمل حينئذٍ، بل نتعشى. لم يكن حديثاً مهنياً، ولا عرضاً لمشروع، ولا تفاوضاً على توقيع عقد. كان حديثاً لمجرد الحديث لا أكثر، حول وجبة بسيطة، عائلية، مع زجاجة نبيذ فاخر. لم أعُد أعرف فعلاً ما كنّا نتحدّث عنه، ربما عن أطفال يركضون في كلّ مكان ونحاول إرسالهم إلى السرير. باءت جميع جهودنا لنجعلهم يأوون إلى فراشهم بالفشل. لعلّه كان يكفينا عدم الانشغال بأمرهم وأن نتركهم يتعبون. كان سينتهي بهم المطاف إلى النوم. على كلّ حال، إنه احتفال صغير هذا المساء، وغداً لا دوام في المدرسة، فهل هنالك بالنسبة إلى طفل متعة تضاهي متعة النوم على الأريكة، تهدهده محادثة الكبار؟ الإيواء إلى الفراش في وقت متأخّر والنوم نوماً هانئاً يخلق ذكريات سعيدة. هذا صحيح، أنت محقّ، تقول إلزا. على كلّ حال، لماذا نصارع؟ لنحتسي كأساً من النبيذ.

نام الأطفال بعد بضع دقائق وأفواههم مزمومة، دون أن نضطر إلى بذل أدنى جهد، ودون أن نلاحظ أيّ شيء. قالت إلزا، حدث الأمر بسهولة في نهاية المطاف. وأظن أنّ ذلك ما حدّثتها عنه.

السهولة، إنه موضوع رائع. نعتقد دوماً أننا يجب أن نبذل جهداً بأيّ ثمن لنحصد نتائج، يجب أن نتألم لنحصل على الجمال، أن نعمل من أجل كلّ شيء، سواء من أجل الإغواء، أو تعلّم البيانو أو كرة المضرب أو اللغة الإنجليزية، وحتى الاختصاصيين النفسيين يتحدثون عن العمل على الذات، لأنهم علّمونا منذ نعومة أظفارنا أنّ لكلّ شيء ثمناً، وأن هناك عدالة للجهد، وأننا لا نحصل على لا شيء مقابل لا شيء. لكنني مقتنع بالعكس. وفي حالات مؤكّدة، ليس بذل الجهود غير مجدٍ وحسب، وإنّما يؤدي إلى نتائج عكسية. فمثلاً، لا يجعل تحمّل الألم أحداً أكثر جمالاً. إلّا إذا أحب الألم في حدّ ذاته. حريّ بالجمال أن يفترض السكينة والهدوء والسلام مع النفس. لا أقول إن جميع الجهود غير مُجدية، لكن هناك أهداف لا يمكن تحقيقها إلّا بشكل غير مباشر. عن طريق التخلي بصدق عن محاولة الوصول إليها. ببساطة. من دون السعي إليها. الإغراء مثلاً: هل هناك ما هو أقل إغراءً من شخص يحاول إغراءك؟ إنه أمر غليظ، ومباشر، ويفتقد العفوية والخيال. حين نحاول، سنخفق، بل نكون أخفقنا سلفاً. نشعر بذلك تماماً حين نحاول إثارة إعجاب شخص ما: نتصرف برعونة لأننا نحاول ألا نكون كذلك. وبالعكس، هل هناك ما هو أكثر إغراءً من شخص لا يصبو إليكم بشكلٍ مباشر لكنه يكتفي بوجوده وبفعل ما يحبّ؟ الإغراء هو النجاح من دون محاولة ومن دون استهداف. حريٌّ بنا أن نتحدّث عن السحر والجاذبية. في الواقع، هذا أمر مفروغ منه. ونعرفه حقّ المعرفة. هنالك تيار بين شخصين، إمّا أن يسري أو لا يسري. إذاً لماذا نخجل، ويشلّنا الهدف؟ لا يوجد هدف، فالأمر ليس دريئة نصوّب نحوها ولا جبلاً

نتسلقه. ألا تشمين رائحة شيء يحترق؟ نتحدث، ونتحدث وننسى تخفيف النار تحت البصل. تباً، سيصبح كاراميل. هيا، حسنٌ، خذي غسيل الآنية. حين تحرقين مقلاة، وتعلَق البقايا في أسفلها، الأجدى هو نقعها بدل فركها بكلّ ما أوتيتِ من قوة. لا أقول إنه يجب عدم فركها مطلقاً، وإنما يجب أن نفركها حين يكون ذلك مُجدياً. دعي الزمن يفعل فعله، دون أن يعني ذلك التخلّي عن العمل، وإنما العمل على أفضل وجه. كما ترين، أعشق كتب المطار، الكتب التي نشتريها قبل السفر مباشرة، ونقرأها ونحن ننظر عبر الكوة. الكتب التي نقرأها خلسة. لكنها تغيّر طريقتنا في النظر والتصرّف، بشكلٍ عادي. إنها ليست فلسفة أو صحافة، ولا تنمية قدرات شخصية، إنها صحافة أفكار للصحافي مالكولم غلادويل، هذا الصحافي في مجلة نيو يوركر الذي يهتم بفكرة، ويبحث عنها ليرى كيف غيّرت حياة بعض الأشخاص، ثم يكتب مقالة عنها أو كتاباً. ولو اضطررتُ أن أؤلف كتاب مطار، لكتبتُ عن السهولة.

وضعَت إلزا كأسها. وحدجَتْ بنظرةِ الناشرةِ الممتعة: «ومتى نُصدره؟». ولد هذا الكتاب يومذاك من محادثة بلا هدف، في أثناء عشاء ودّي. ولِدَ هو نفسه خلسةً بالتوافق مع موضوعه: بسهولة. لم يكُن مشروعاً، ولم يُبذَل أيّ جهد للقيام به، ولم تُبيَّتْ أية نية مسبقة، ولم يوجد أيّ شخص لإقناعه، ولم تُخَضْ مناقشات بشأنه. مجرّد بداهة. وها هو اليوم أصبح كتاباً تمسكونه بين أيديكم. آمل أن يصل إلى هدفه مثلما وُلد: من دون سعي إليه. وأن تجدوا في هذه الصفحات عفوية المحادثة التي نفخت فيه الروح.

1

الاستمرار

بطريقة ما، الأمر لم يبدأ.

ألبرتو جياكوميتي

لا يوجد أصعب من البداية. من أين نبدأ عملاً؟ وبأيّ ترتيب نقوم به؟ حين نتحدث مع شخص وفي يدنا كأس، لا نطرح الكثير من الأسئلة. نقول ما يجب أن يُقال، بلا ضابط أو ترتيب. بدأت المحادثة فعلاً ولا مناص من متابعتها. لكن ما إن نكتب حتى تبدأ المشاكل. أو الأصح المشكلة: البداية. ولا أخفيكم، لا أدري كم مرة أعدتُ كتابة هذه البداية. وفي كلّ مرة كنتُ أبدأ من جديد. هل تعرفون قصة أورفيوس، الموسيقي الذي ينزل إلى العالم السفلي ليستعيد زوجته أوريدس؟ حسنٌ، بدل أن أتقدّم، كنت أفعل في كلّ مرة مثل أورفيوس مع أوريدس: ألتفت إلى الوراء، وأفقد ما أتيت لأنتزعه من العدم! كان هاديس إله العالم السفلي والظلام واضحاً: «أورفيوس، بشكل استثنائي، لأنك تعزف عزفاً شجياً على الناي ولأنّ موسيقاك سحرتني، أمنحك حق استعادة زوجتك من مملكة الأموات بشرطٍ واحدٍ ووحيد: مهما حدث لا تلتفت إلى الخلف

لتنظر إليها قبل أن تخرج إلى النور. هل اتفقنا؟». كان في غاية الوضوح. لم يتضمن العقد أيّ تفاصيل، ولم يخفِ شيئاً. كلّ شيء موجود وكلّ شيء مذكور فيه، مع أنّ الشرط شديد الغرابة. لماذا يُمْنَع أورفيوس من النظر إلى زوجته؟ أليس هذا النوع من المَنع هو ما سيمنحه بالتحديد الرغبة بخرقه؟ وضع الإغريق حكمتهم كلها في أساطيرهم، لجعلها في متناول الجميع. والوصية هنا بسيطة: إذا أردتَ الوصول إلى هدفك، لا تفكِّر بشيء آخر، تقدَّم دون أن تلتفت إلى الوراء.

لماذا؟ تعرفون السبب حق المعرفة. لأنه خلاف ذلك، سيعترينا الشكّ. سنتوقف، ونفقد حماسنا، ولن نلبث أن نتراجع. سنتكهّن بدل أن نعمل، وهذه هي النهاية الطبيعية. الشك يعني السقوط. تماماً مثل عاشق مرتعد يهذي، أو السائر على الحبل، أو نادل المقهى. يتبع السائر على الحبلِ في البداية الحبلَ ببصره وينظر أمامه مباشرة، ولا ينظر إطلاقاً إلى الأسفل أو الخلف، ولا حتى في الجو. تمتد نظرته على الحبل الذي يقف عليه. أما النادل، في نسخةٍ أقل خطورة، فيدين في توازنه إلى اندفاعته، وإلى عبارة «الطعام قادم» التي يُلقيها ليفتح مساراً ويزيل العقبات بطريقة سحرية أمام طبق فوقه أشياء خفيفة وسوائل جاهزة للسكب. لم يتصرف موسى بطريقة أخرى ليعبُر البحر الأحمر. فالحظ يبتسم للجريئين. لا تلتفتوا إلى الوراء، تقدَّموا.

اليوم، قررتُ بعد تحضير طويل، طويل جداً، ألّا ألتفت إلى

الوراء. وأن أتقدم. لماذا؟ لأرى إن كان ذلك سينجح. ولو قيّض لهذا الكتاب أن يلعب دوره وأن يولد هو عينه من المنهج الذي ينادي به، فإنه سيكون شيئاً رائعاً. ولو قيِّض له أن يثبت مثلاً أنّ النصائح التي يقدِّمها تأتي أُكلها. من أين تأتي هذه النصائح؟ تأكّدوا أنها لا تأتي مني. لكنني اختبرتها جميعها شخصياً. إنها نصائح عملية، جمعتها خلال لقاءات وقراءات، وأستخدمها يومياً، إلى درجة أنني لم أعُد أشعر بها. اقتبستُ من فلاسفة كما اقتبستُ من فنانين أو رياضيين، ناهيكم عن الكائنات الخيالية. استحضرتُ شخصيات فاعلة كما استحضرتُ مفكرين، وأحياناً يكونون هم أنفسهم. . . ديكارت، مونتين، برغسون، باشلار، باسكال، ألان، سيرانو دي برجراك، رودان، جيرار ديبارديو، نابليون، كوكو شانيل، يانيك نواه، زين الدين زيدان، ستاندال، فرانسواز ساغان، الطباخ ألان باسار، السائر على الحبل فيليب بوتي، المحلل النفسي فرانسوا روستانغ، الغطاس جاك مايول، عازفة البيانو هيلين غريمو، وإن نسيت بعضهم، ستلتقون بهم تدريجياً. باختصار، قطفتُ من كلّ بستان زهرة.

ستلاحظون أن هذه الزهرة هي فرنسية بشكلٍ أساسي. وهذه ليست مصادفة. يجب أن ننطلق ممّا نعرفه، وأن نحفر من المكان الذي نوجد فيه، حتى نصل بعد ذلك إلى سراديب حفرها آخرون. سنصادفها هنا وهناك. لا، فرنسا لا تحتكر السهولة، لكن توجد فعلاً فكرة نموذجية عن السهولة الفرنسية. سنطوف في تفاصيلها دون أن نقع في فخ النزعة الفكرية القومية. فرنسا هي حقّ الأرض وليس

حق الدم، وهي بشكلٍ خاص حقّ اللغة والفكر. إنّ أي فكرة لا تكون فرنسية إلّا إذا كانت قابلة للتعميم. الفكر الفرنسي مُتاح للجميع وهنا تكمن قوته وجماله ونبله الحقيقي. كان ديكارت فعلاً «فارساً فرنسياً منطلقاً بخطى واثقة» كما وصفه شارل بيغي، لكن ديكارت، على العكس من بيغي، أصبح جندياً ليس بدافع وطني وإنما بسبب ميله للسفر واكتشاف العالم. إنّ المنهج الذي ابتكره ديكارت ليجعلنا نفكّر بسهولة ليس حكراً على أحد، وبداهة مقولته «أنا أفكّر» هي بَداهة كونية، ولذلك استطاع فيلسوف ألماني مثل هيغل أن يقول عن ديكارت إنه بطل الفلسفة الحديثة، وليس فقط الفلسفة الفرنسية. تنتمي الأفكار إلى أولئك الذين يفهمونها، وتنتمي المناهج إلى أولئك الذين يستخدمونها.

إن فرنسا ذاتها ليست إلا فكرة، «فكرة ما» موجودة أيضاً في المخيال الجمعي تحت الشكل المكثف لباريس، الرمز العالمي لكلّ الحريات، حلم المفكر والفنان. تذكر إلزا تريوليه، ملهمة الشاعر أراغون، باريس العالمية في كتاب له عنوان جميل **لقاء الغرباء**، التي أحسّ فيها بيكاسو ومارك زاخاروفيتش شاغال وألبرتو جياكوميتي أنهم في بلدهم حقاً: «يشكل الناس في مونبرناس نوعاً من فرقة أجنبية لم تقترف أية جريمة سوى جريمة وجودها بعيداً عن بلدها وعن بيئتها... تركت باريس لنا هذا الركن... هذا الوسط للغرباء، كان معلماً باريسياً مثل نوتردام وبرج إيفل. وحين ينبعث من هذا الحشد الصغير شهاب ناري لعبقري، فإنّ مجده كان يُنير أيضاً سماء باريس». حين نزل الرسام الصيني زاو وو-كي في باريس عام

1948، لم يكن يعرف إلّا كلمة فرنسية واحدة، خدمته مثل عبارة افتح يا سمسم عندما قالها لسائق سيارة أجرة: «مونبارناس». لم يكن يتكلم عن المحطة، بل عن المكان الأسطوري الذي يحلم به رسامو المستقبل. أمضى فيه بقية حياته، في محترفٍ قريب جداً من محترف ألبرتو جياكوميتي. صيني المولد، فرنسي الهوى. لكنه فرنسيٌّ مونبارناس.

أنتم فهمتم: لا تحتاجون أن تكونوا فرنسيي المولد لتشعروا أنكم منجذبون إلى فن العيش «على الطريقة الفرنسية». على ماذا يرتكز هذا الفن بالضبط؟ إذا بحثنا عن تعريفه بمنتهى الدقة، سنخطىء جوهره القائم على كتمان لغزه للحفاظ على جاذبيته. في القرن السابع عشر، عصر لويس الرابع عشر، المعروف أيضاً بلويس العظيم، كان الظرفاء يعرِّفون أرستقراطياً الذوق الراقي بعبارة «شيءٌ ما»، و«شيء لا يُذكر» التي تميّز بين تحفة رائعة وبقية النتاج. لم يكن النجاح يكمن إذاً في العمل المنجَز، وإنّما على العكس في غياب الجهد الظاهر، في الطبيعية والسهولة الواضحة التي يصل من خلالها الفنان إلى هدفه. بالطبع يعمل الفنان، لكنه يعمل كساحر بارع، وإنسان مهذب، عليه إخفاء هدفه. إذاً جاءت فكرة السهولة على الطريقة الفرنسية التي تستهجن العناء من القرن العظيم ومن ذهنية البِلاط. أمّا المجتمع البرجوازي الذي تلاه ووُلِدَ من الثورة، فقد سلك منطقياً طريقاً معاكساً، وركَّز بقوة على المساواة وقيمة العمل. وحين نضطر للتمييز، سنميز بالجدارة وليس بالأصل، أي كمواطنين: في المهنة! لكنّ فكرة السهولة، المَلكية بامتياز،

صمدت، كأنّ الثورة، بمعزل عن إلغاء الملكية، عمّمتها على الجميع، وحوّلت كلّ مواطن إلى سلطان. مات الملك، عاشت الأنا! وإذا كان الفرنسيون غير منضبطين ومزاجيين ومتذمّرين، فذلك لأنّ في داخل كلّ واحد منهم يقيم جزء ملكي صغير حريصٌ فقط على «متعته». أضيفوا إلى ذلك فنّ التذوق، إحساسٌ جامحٌ بالحرية، تذوقٌ للجمال ورغبة في فعل الصواب، ستحصلون على صيغة تقريبية لكنها دقيقة لعبارة «شيءٌ ما» التي تعطي نكهة للروح الفرنسية. مزيج من الكبرياء النبيلة والوقاحة الشعبية، من الجدية في الأمور السطحية، والخفّة في اللحظات الجدية، باختصار رغبة في السهولة ترادف في آن معاً الأناقة والمتعة. وأوج هذه السهولة، هو «الإهمال المدروس»: أناقة تستغرق ساعات من التحضير، لكنها تبدو كأنها خارجة من السرير. «التسريحة المشعثة»: أخرج من عند مصفف الشعر، لكن يجب ألّا يلحَظ ذلك أحد. أمضيتُ ساعات أمام مرآتي وفي حمّامي لأبدو **على هذا النحو** بشكلٍ تلقائي. أعمل منذ شهور على هذه الصفحة، لكنني أحرص على أن تعتقدوا أنني ارتجلتها فجأة. الأناقة الحقيقية تتنكر دوماً بالطبيعية. استوعبتم ذلك: الوصول إلى هذه السهولة يتطلّب عملاً ضخماً. إعطاء الآخرين إحساساً بالسهولة، هو فنٌّ فعلاً، بل قمّة الفن. ولكن الأجمل والأصعب أيضاً، ليس الاكتفاء بأداء مشهد السهولة، ولكن أن يشعر به في ذاته، ويجربه، ويحياه. ليس فقط لومضات ولحظات مصادفة خاطفة، وإنما بطريقة مستمرة، دائمة وقطعية. «إذا كانت المتعة طبيعية وسهلة، يقول باشلار، فيجب تعلم السعادة» المضي من المتعة إلى السعادة هو برنامج جميل. كان غاستون باشلار

أستاذاً في السوربون، وكان يطلق لحية بيضاء طويلة، تمنحه هيئة ميرلين الساحر، ونظرة ماكرة ونَهَم للخيال والصداقة والشعر الذين يشكّلون عناصر هذه السعادة. سأشرح لكم منهجه في هذا الكتاب، من بين مناهج أخرى، لأنه لا يوجد طريق واحد وإنما طرق عديدة سيتلاقى بعضها، وأتطلّع في الوقت الذي سنمضيه معاً، أن أذكر لكم أولئك الذين بدوْا لي يستحقون أن أقتبس منهم بكلّ معنى العبارة.

بدأتُ هذا الكتاب بالقول إنه لا شيء أصعب من البداية. وهذا القانون يثير على نحو ساخر شعوراً مضاعفاً بإزاء كتاب مخصّص للسهولة. حين يكتب المرء، يُمضي وقته بحثاً عن وسيلة حتى لا يضطرّ للبدء، يستغرق في التحضيرات، ينتظر الإلهام. في الحقيقة، لا يكون مستعداً قط ولن يكون كذلك أبداً. ليس لأنّ الجرأة أو الإرادة تنقصه. هكذا يجري الأمر ولا يمكن أن يحدث بطريقة أخرى. ليبدأ، عليه أن يكون إلهاً، قادراً أن ينطلق من لا شيء حتى يخلق كلّ شيء، مستخلصاً ذلك من جوهره الخاص. لا داعي للإشفاق على الحصر المزعوم للفنان، أو قلق الورقة البيضاء الشهير، أو الخوف من الالتزام، فالبداية بصراحة مستحيلة. وبالتالي لا داعي للتحدّث عن النهاية. تأملوا ألبرتو جياكوميتي: لم يكن يستطيع أن ينتهي. يجب فعلياً المجيء إلى محترفه ونزع المنحوتات من بين يديه لإرسالها إلى السبّاك قبل المعرض. حين سئل عن السبب، شرح بهدوء أنه لا يمكن إنهاء شيء لم يبدأ: «حين أنحت، فذلك لأنتهي، لأكمل النحت بأقصى سرعة». «ورغم ذلك، علّق محاوره، أنتَ تبدأ من جديد دوماً». فيقول جياكوميتي: «حسناً،

لأنني لم أنجح في أن أبدأ» ردّ منطقي. «حتى الآن لم أبدأ قط، في الواقع... لذلك، حين سيبدأ العمل، سينتهي عملياً، كما أعتقد»(1)، لكننا نشعر فعلاً أنّ النهاية والبداية مستحيلتان على حدّ سواء. ثمة مخرج مع ذلك، لأن جياكوميتي يعمل، ولأن عمله موجود، حتى لو لم يوجد بالنسبة له فعلاً: «أتساءل أليس مجرد هوس ينتابنا من بين أنواع أخرى من الهوس، تحت ذريعة العمل، هو ما يدفعنا للعبث بالتراب دون أن يسفر ذلك عن نتائج».

هذا المخرج، هذا الحل المعجزة موجود، ويتّسم ببساطة مطلقة لأنه يُخْتزل في فصلين، وحتى في كلمتين. إن ذكرتهما لكم الآن، فسيسعكم إطباق هذا الكتاب ووضعهما في حيّز التطبيق الفعلي، ولن تضيِّعوا وقتكم. أمّا أنا فسأتابع كتابة هذا الكتاب احتراماً للفكرة التي تشكَّلت لديكم عن مهنة الكاتب، لكن لا ترددوا في تركي لتذهبوا وتستفيدوا بكلّ طاقتكم من معرفتكم الجديدة وتجنوا ثمارها في أسرع وقتٍ ممكن. فهذا ما أفادني في جميع مجالات الحياة أكثر من كلّ ما أتيح لي قراءته وسماعه. ويُخْتَزَلُ ذلك في سطرين، مقتبسين من كتاب الفيلسوف إميل شارتييه الملقَّب ألان، الذي كان أستاذاً وكاتباً وجندياً. كفاكم انتظاراً، ها هما: «كل مذهب الفعل [يُخْتَزَلُ] في فصلين ليس في كلّ واحد منهما إلا كلمة واحدة. في الفصل الأول، المتابعة، وفي الفصل الثاني، البدء. الترتيب المذهل يستغرق كامل

---

(1) Jean-Marie Drot, *Alberto Giacometti, un homme parmi les hommes*, Arte éditions, 2001.

الفكرة تقريباً» كلمتان: المتابعة، البدء. وضمن هذا الترتيب: ثمة فكرة. والآن. يمكنكم إطباق هذا الكتاب وتأمّل هذا الترتيب. حسبكم أن تتابعوا بدل أن تبدؤوا. شكراً. لقد أسعدني التعرّف عليكم، سعادة وجيزة لكنها مكثّفة. وداعاً. حاولوا أن تكونوا سعداء.

أمّا أولئك الذين قرّروا أن يبقوا قليلاً، فيجب أن أعترف لكم بشيء. حين قرأتُ ألان أول مرة، قرأت كتابه **فلسفة السعادة**، وقد استعرته من مكتبة بلدية هيير-لي-بالمييه، في الصيف الذي سبق دخولي الصف الثالث الثانوي. كنتُ متعطّشاً للأفكار المجرّدة والعظيمة، الملائمة لهذا العمر الخجول والحرج، لكنني أصبتُ بخيبة أمل. لم تكن إلّا أفكاراً بليدة ونصائح للعيش، وأمثلة عملية بائسة. اضطررتُ أن أنتظر بضع سنوات لأعيد النظر في معاييري وأتذوق صواب تفكير ارتأى البعض أنه كُتِبَ بأسلوب تفوق جزالته عمقه. «الجهد المبذول لبلوغ السعادة لا يذهب هباءً أبداً». لا بد أن يعيش المرء قليلاً حتى يُقَدِّرَ هذا النوع من القول المأثور، أليس كذلك؟ يخبرنا ألان أنّ السعادة سهلة، وفي متناول اليد. هذه ليست فكرة واضحة، وإنما على العكس تماماً تُختبر وتُجَرَّب حتى لو لم يتوقف بائعو الأحلام عن محاولة بيعها لنا. وكما هو معروف، لا شيء سهل. وإذ تحلمون بالكثير من السهولة، فإنه من حسن الحظ أنها مستحيلة، أليس كذلك؟ تشعرون أنكم بلا قوة وبلا حماس وبلا إلهام، محرومون من الدافع الضروري لاتخاذ أي قرار، ولا تعرفون سبيلاً لحلّ أية معضلة، أو بشكل أعمّ، لا تعرفون كيف

تعيشون حياتكم؟ ومع ذلك، العيش والعمل أسهل ممّا تعتقدون. ومَن يقل لكم ذلك هو رجلٌ يحبّ العمل. وألان ليس انفعالياً ولا كسولاً. وإنما رجل فعل. برداء فيلسوف. لا يقول لنا أن نتخلى عن الجهد، لكنه يشرح لنا أين نضع جهدنا. وهذا في غاية البساطة: «لقد بدأ كلّ شيء، وليس أمامنا إلّا أن نستمر. وأن يستأنف كلّ واحد من النقطة التي هو فيها، وبالحركة التي سيقوم بها. جميع القرارات المتعلقة بالمستقبل متخيّلة. استمِر بما تقوم به، لكن على أحسن وجه».

أن يكون المرء كائناً حياً، يعني أن يندرج في سياق التجربة، وأن ينخرط في العالم. والفعل هو أن يكون المرء دوماً داخل السياق. لذلك ليس ثمة بدء وإنما متابعة واستمرار فقط. ولا حاجة لاتخاذ قرار عظيم. ولمزيد من الإيضاحِ، يستخدم ألان مثالاً يعرفه حقّ المعرفة، الكتابة، ويستشهد بستاندال الذي اعترف بنفسه أنه أضاع عشرة أعوام من حياته ينتظر الإلهام: «بقيتُ حتى عام 1806 أنتظر لحظة العبقرية لأكتب... لو أنني تحدثتُ عام 1795 عن مشروعي في الكتابة، لقال لي أيّ رجل عاقل: «اكتب كلّ يوم ساعة أو ساعتين، سواء كنت عبقرياً أم لا». ولجعلتني هذه العبارة أستخدم عشرة أعوام من حياتي، أمضيتها ببلاهة في انتظار العبقرية». بعبارة أخرى، إذا أردنا أن نتعلم الكتابة، لا يهم المحتوى، ما يهم هو الكتابة. وكلما كتبتَ أكثر، كتبتَ أفضل. لا تلتفت إلى ما كتبته، استمرّ وتابع. «اكتشفتُ هنا، يشرح ألان، أحد أسرار فن الكتابة. لا تمحو، تابع واستمر؛ جملة بدأت أفضل من لا

شيء. وإذا كانت الجملة ركيكة وسخيفة، فستكون درساً لك»[1].
الاستمرار أفضل من التغيير، هكذا نتقدم.

عكف جان بريفوست أيضاً، وهو تلميذٌ لألان، على دراسة ستاندال: «إذا كان الجهد الكبير بالنسبة إلى كاتب يصحح يأتي بعد المسوّدة الأولى السهلة، فإنّ الجهد بالنسبة إلى مَن يرتجل يتركز قبل لحظة الكتابة... لن نُفَاجَأ أبداً بستاندال يبدأ؛ فهو دوماً يستأنف أو يستمر»[2]. ولتجنّب ضرورة البدء، لا يتردد ستاندال في النسخ والترجمة والعودة إلى مسودة قديمة، إلى صفحة من يومياته، أو الانطلاق من عمل فني ووصفه. يعترف: «ذهني كسول ولا يبغي إلّا التشبّث بشيء أقل صعوبة من التأليف».

بماذا يفيدنا مثال ستاندال؟ فليس جميع الناس يريدون أن يصبحوا كتاباً. لكن «لا تقولوا إنكم تسخرون من الكتابة، يوصي ألان، فهي فن ضروري لكلّ مهنة، ونضيّع الكثير من الوقت في المحو والبدء من جديد. ليس المحو وسيلة لتجنّب التشطيبات؛ على العكس تماماً؛ لأننا نعتاد على الكتابة على أية حال، من خلال فكرة أنه سيسعنا أن نغير. المسوّدة تشوّه النسخة. جربوا طريقة أخرى؛ احتفظوا بأخطائكم». هذا التمرين، الكتابة بلا تشطيب، يبدو صعباً ما دمنا لم نجرّبه. نعتقد أنه لا يحق لنا أن نخطئ وأن هذا الحظر سيشلّنا. العكس هو ما يحدث، حين نفهم أنّ المسألة لا تتعلق بالكمال، وإنما تتعلق بالاعتماد على النقص في الجملة الأولى لتنبثق

(1) Alain, *Minerve ou de la sagesse*, Paul Hartmann, 1939.

(2) Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, Mercure de France, 1951.

منه الجملة التالية. والمحصلة ثمة شيء ما مُحَرِّر. حظر الالتفات إلى الخلف لم يعُد تهديداً أطلقه هاديس إله الجحيم، وإنما أجمل وعد يمكن أن تقطعه على نفسك. هدية حقيقية، لأنك حين تتخلى عن إمكانية العودة لتنقذ، فإنك تقدم لنفسك إمكانية الابتكار. تتعلم الكتابة وأنت تكتب، وليس وأنت تمحو. وهذه الطريقة تخلق زخمها الخاص. وأنت مضطر للمضي قدماً إلى الأمام، لن تلبث أن تغدو مشهوراً. هذه الطريقة الفرنسية الصرفة في الكتابة بلا تشطيب، بالارتجال والمضي قدماً من دون التفات إلى الوراء، هي فارسة بكلّ معنى الكلمة: تقود الجملة كحصان جامح وتمنحها الحق في تحدّي الأعراف. لم يعُد النقص مشكلة، لكنه أصبح نقطة ارتكاز. حاولوا، فقط لأجلكم، وفي غياب الشهود. اكتبوا دون أن تلتفتوا إلى الوراء. بالحبر الأسود، بلا ممحاة، وبلا تشطيب. وستحصلون على نتائج باهرة.

إذا كنتم لا تحبّون الكتابة، اعتبروا هذا التمرين كتمرين جمباز أو تمرين عضلي ذهني. أرغموا أيديكم، إن لزم الأمر، وعندما ستجرّبون الحرية التي تنطوي عيها عدم إعادة القراءة، وعدم النظر إلى الوراء والمضي قُدُماً دوماً، ستكونون قادرين على فعل الشيء نفسه في حياتكم. سيكتسب وجودكم مذاق الارتجال الرائع والرضى بدل السعي إلى كمال يسبّب الشلل أو الاستسلام لشعور «فات الأوان». ما يسمح بالعمل هو فكرة أننا سنستطيع القيام بذلك مجدداً وأن الفعل الحقيقي هو استمرار ومتابعة، وليس انقطاعاً؛ إنه تدفقٌ وليس بداية جديدة كلياً. وغالباً ما تحدث التغيرات الكبيرة بشكلٍ

غير مباشر، من خلال التراكم المستمرّ للقرارات الصغيرة جداً. تابعوا ما تقومون به إلى الأفضل بدل أن تعودوا إلى نقطة البداية أغلب الأحيان: ستكون النتيجة النهائية مذهلة ودائمة. لا تبدؤوا من الصفر لا تكنسوا فجأة جميع قطع لعبتكم. بالتأكيد، هذا مغرٍ. لكن اندهشوا وتابعوا اللعبة بدل أن تديروا لها ظهركم. سيسعكم دوماً أن تبدؤوا لعبة جديدة حين تنتهون. أما الآن، فاسألوا أنفسكم أيّ حركة يمكنكم القيام بها، حتى لو كانت في غاية الصغر، من أجل الاستمتاع باللعبة وجعلها مهمة.

يكمن الخطأ إذاً في الانتظار، كريشة في الهواء، وحياة في مهب الريح. إذا لم تعرفوا كيف تخرجون من هذا الانتظار العقيم، افعلوا مثل ستاندال: استعيروا عبارتكم الأولى أو فعلكم الأول من شخص آخر. يسمح الاستمرار باستخدام زخم الآخرين بدل أن تضطروا لاستخدام زخمكم. في رياضة الدراجات، يُقال تباطأ ليصبح في الخلف. يستفيد من حركة لم يخلقها، من جهد الدراج الذي يتبعه ويشق أمامه الطريق. العيش كما الكتابة، يعني أولاً أن نسير خلف شخص أو في إثر شيء ما. نتعلم اللغة من خلال تقليد الآخرين في البداية، والحفظ عن ظهر قلب. وتدريجياً، دون أن نلحَظ ذلك، ينتهي بنا الحال إلى أن نتهادى خلف آخرين ونتحدّث لغتهم. أن نكتب، يعني أن نركَب دراجة أو نمتطي فرساً. يحتاج النحات إلى صلصال أو حجر ليصنع قالباً أو لينحت، ولا يستطيع فعل ذلك من الهواء، انطلاقاً من لا شيء، **من فراغ**. حين ينغمس جياكوميتي فيما يسميه هوس، فإنه لا يكون قد بدأ فعلاً، لكن هذا لا

يمنعه من الاستمرار. يصاحبه شعور بالإخفاق الدائم في بلوغ هدفه، لكن تتخلّله متعة العمل. أصغوا إليه في لقاء فائق الأهمية مع جان-ماري درو يقول كلمته الحاسمة في هذا الفصل على الأقل:

«جياكوميتي، آخر مرة التقينا في باريس، كنتَ على وشك صنع المنحوتة. اليوم في زيوريخ تشبه إلى حدٍّ ما راعٍ يرى كلّ قطيعه. المنتشر في كل مكان. أي انطباع يُثيره ذلك فيك؟

- حين رأيتُ المعرض بالأمس وجدتُ كل هذا جميل جداً جداً. مؤقتاً على أية حال. جميل جداً . لذلك راودني شيء من القلق.

- ولماذا؟

- لأنني لو بقيتُ مسروراً كما كنتُ بالأمس، فهذا يعني -نقيض ما أفكر به عموماً، أليس كذلك؟- إما أنه لم تعد لديّ رؤية نقدية أو أصابتني حالة مَن لم يتبقَّ لديه شيء ليفعله.

- مع ذلك تقضي جلّ حياتك تقريباً، هناك، في حجرة.

- طبعاً، لكن الأمر. . . أخيراً، على نحو ما، لم يبدأ الأمر».



2

البداية

سر الفعل، هو الشروع فيه.

ألان

الخطوة الأولى: قلق العشاق، رعب السائرين على الحبل. «لن أستطيع أن أخطو الخطوة الأولى لو لم أكُن متأكداً أنني قادر على أن أخطو الخطوة الأخيرة، هذا قريب جداً من الإيمان الديني». مَن تحدّث هكذا؟ إنه فيليب بوتي. مَن هو فيليب بوتي؟ إن كنتم لا تعرفونه، فعلى الأرجح لأنكم فرنسيون، ولأنه لا كرامة لنبيّ في وطنه. وسواء كنتم تعرفون اسمه أم لا، حبّذا أن تعرفوا ما فعله لتدركوا مَن هو. لذلك سأقترح عليكم تجربة خيالية صغيرة. عند نهاية هذه الفقرة، أغمضوا عيونكم وعدوا إلى الرقم عشرة، ثم افتحوها. هيا انطلقوا.

حين تفتحون عيونكم، السماء من حولكم. وعصفور في مكان ما يحلّق عند طرف عيونكم، في الأعالي. ما هذا الضجيج المصمّ؟ قلبكم. وفي ساقيكم تسري رعشة. تطرقون رؤوسكم. عند أقدامكم،

تصابون بالدوار. أنتم تقفون على حافة الفراغ. تنحنون لإلقاء نظرة عليه. هاوية بعمق أربعمئة وعشرة أمتار، نصف كيلومتر تقريباً، بطول أربعة ملاعب كرة قدم موضوعة بعضها فوق بعض، أطول من برج إيفل بمئة متر، ستة أضعاف ارتفاع كاتدرائية نوتردام، تلامس عيونكم الأرض. ربما تلامسها، إن لم تأخذوا حذركم... من أين تهبّ هذه الريح؟ إنها ريح أفكاركم. الريح الوحيدة التي يمكنها أن تجعلكم تسقطون. ترفعون رؤوسكم. تنظرون بخطّ مستقيم أمامكم. يتبع خط نظركم الحبل الذي تهيّأتم للمشي عليه. لأنكم ستمشون على هذا الحبل المعلق على ارتفاع أكثر من أربعمئة متر عن الأرض، هذا الحبل أو بالأحرى هذا السلك بطول ستين متراً الذي أمضيتم الليل تمدّونه خفيةً مع شركائكم، جان-فرانسوا، جان-لوي وألبير، بين هذين البرجين اللذين جعلاكم تحلمون منذ سنوات، هذان البرجان اللذان أقسمتم أن تمشوا بينهما يوماً ما. ذات صباح. هذا الصباح. لم تبلغ الساعة السابعة بعد، نحن في السابع من شهر أغسطس عام 1974، وفي الأسفل عمالٌ صغيرون جداً بدؤوا يصلون إلى مكاتبهم يلتقون مناوبين ليليين يذهبون إلى أسرَّتهم وأنتم في الأعلى، وحيدون، تستعدون للسير على حبلكم. تستيقظ نيويورك وأنتم لم تناموا الليل. أنتم على وشك عبور الفراغ الذي يفصل بين برجَي مركز التجارة العالمي. بعد سنوات من التحضير والتردّد والتنظيم، جاءت لحظتكم أخيراً. الآن، أنتم فيليب بوتي، لكنكم حين تخطون الخطوة الأولى، ستكونون **سائرين على الحبل**.

ليست الظروف مثالية. هناك غيوم. يوشك المطر أن يهطل.

وربما تهبّ نسمات ريح. الارتفاع كبير. جاء في **مقال عن السائر على الحبل**[1]: «عليك ألّا تتردّد، وألا تشعر بالأرض أيضاً، فهذا يشلّ الروح ويعرّضك للخطر». هل سيصمد الحبل؟ هل يجب تغيير الموعد، إرجاؤه؟ مستحيل. في غضون دقيقتين، ستعمل المصاعد، في غضون دقيقتين، ستصل طلائع العمال إلى السطح. ولن يلبث رجال الشرطة أن يلحقوا بهم. بدأ ذلك، وأخذت عجلة المصعد بالدوران. صديقك وشريكك جان-فرانسوا، الذي يجازف بمساعدتك لمواجهة الاعتقال والسجن، يمدّ لك عصا التوازن بزنة خمسة وعشرين كيلوغراماً الضرورية لعبورك. لم تعُد قادراً على التراجع.

الخطوة الأولى مرعبة. إنها نقطة اللاعودة. تفكر من جديد في أول مرة رأيتَ فيها البرجين. حدث ذلك منذ ستة أعوام، صورة في مجلة موجودة في قاعة انتظار عيادة طبيب أسنانك. انتزعتَ الصفحة بدل أن تقتلع سنك وهربتَ بكنزك. لم يكن البرجان موجودان بعد، وكان يمكنك أن تحلم بهما. في المرة الثانية، لم ترهما في صورة، وإنما في الحقيقة. من الأسفل طبعاً. كتلتهما، كثافتهما، ارتفاعهما المهدّد. جعلتك الصورة تحلم، أمّا الواقع فيسحقك. كلّ وتر من عضلاتك، وكل خلية من جسدك، وكل قشعريرة في جلدك، صرخَتْ بتلك اللغة الصامتة التي تفهمها أكثر من أيّ شخص أن ذلك مستحيل. من ناحية أخرى، رغم أشهر التحضير والإعداد، ظلّ ذلك دوماً مستحيل. ولهذا السبب، ستفعل ذلك. لكن ليس كيفما اتفق.

---

(1) Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Actes Sud, 1997.

«الخطأ هو أن تنطلق بلا أمل، وتندفع بلا فخر في هيئة الواثق من الزلل». حين تلقي أحجار النرد، يكون أوان التراجع قد فات. كلّ شيء يعتمد سلفاً، على طريقة إلقائها وانطلاقك. كلّ شيء يوجد في الأمل الذي نعوّل عليه. في الفخر. هذا الفخر ليس فعلاً مجرد فكرة، إنه موقف وطريقة لمواجهة العالم، منتصب القامة. هذه ليست فكرة تراودك، وإنما فكرة تعيشها. فكرة توفر، والحق يُقال، سوء التفكير. لأنك إن فكرتَ في الأمر للحظة، فأيّ فكرة تدفعك للمجازفة بحياتك على حبل ممدود بين أعلى برجين في العالم؟ هكذا هو الحال بالضبط. المشي على حبل هو فكرة طائشة قوامها الحبل والإيمان. «حين أقف على الحبل أفعل ذلك بشعور الواثق». من أين تأتي هذه الثقة؟ بالتأكيد من ساعات التمرين والتحضير الدقيق، من الثقة في قدرة الساقين، من معرفة القدمين. لكنها في الصميم، تأتي من العدم. ثقة السائر على الحبل تُستمدّ من الغطرسة، من فقدان الوعي أو الجنون. إيمان بلا إله. إيمانٌ صرف.

لحظة أخرى أيضاً، قبل أن تندفع. إضافة إلى مسألة الحياة أو الموت، أسلوب الخطوة الأولى حاسم. «يؤدي وضع القدم فجأة على الحبل إلى مشية واثقة لكنها متثاقلة، أما زلق القدم عن طريق الأصابع والأخمص، ثم الكعب، فيسمح بالتعرّف على هذه الخفّة المدوخة والساحرة على ارتفاع شاهق. وأيضاً سيُقال عنك: «يتنزه على حبله!»». تلك هي الفكرة: منح شعورٍ بالنزهة، بالراحة، وأنت تمشي في السماء، على ارتفاع مئة وعشرة طوابق عن الأرض. كُنْ بخفّة حلم. لذلك اعتنِ بالخطوة الأولى.

ترسم الأحجار التي سبق أن وضعناها لبناء جدار ضمناً شكل الأحجار التي سنضيفها. وكلما ارتفع الجدار ضاقَ مجال التردّد والمصادفة، وازدَدنا خضوعاً للضرورة. لكن كيف نجرؤ على البدء؟ فالحرية دوار ونشوة، واحتمالات لا حصر لها بالسقوط، سماء بلا نجوم، فراغ ميتافيزيقي مسكون بالأسئلة فقط: لماذا هذه الخطوة وليست تلك؟ لماذا الذهاب من هنا وليس من هناك؟ أما السائر على الحبل فيعرف على الأقل أين يجب عليه أن يذهب. إلى الأمام مباشرة. لا لبس في الاتجاه، وإنما تردّد في الخطوة الأولى. بعد ذلك، لا يعود يوجد خيار. وطبعاً ليست هذه هي حالة جميع النشاطات. المشي على الحبل هو حالة قصوى، يستحق أن يُستخدم ككناية ومجاز. طريقة البدء في أيّ مجال تتضمن بذور النجاح أو الفشل. لا ينبغي فقط الانطلاق، وإنما الانطلاق بخطوة موفّقة. في الفروسية، والجري، في المهنة أو الحب، الخطوة الأولى تعلن عن الخطوة التالية. حين تندفعون بثقة، ستتعزّز حظوظكم لبلوغ هدفكم. هذا يشبه إلى حدّ ما الرماية بالقوس: حين ينطلق السهم بشكلٍ صحيح، سيكون سلفاً في قلب الدريئة، أنهى رحلته سلفاً حين غادر القوس. هذا ليس قضاءً وقدراً: قبل أن يُرمى السهم لا يبرح مكانه. لا شيء مخطط له مسبقاً، لكن نهاية مسار السهم مدونة في بدايته، وبالنسبة إلى رامي القوس، ثمة طريقة للبدء تجعل الأمر ينتهي النهاية المرجوة.

كان ديكارت يقول بأنّ التردد هو أسوأ الشرور. فكيف نتخلص منه؟ كتب أندريه جيد الذي كان هو أيضاً معجباً حتماً بستاندال في

مذكراته: «إن سرّ ستاندال الخطير ودهاءه الكبير هو أنه يكتب مباشرة... من هنا يوجد شيء ما من التأهّب والتلقائية، من التعارض والفجائية... يتوه المرء حين يتردد». إنها ملاحظة عميقة. ليس لأننا نتوه نتردّد، وإنما لأننا نتردّد نتوه. ندرك أن ستاندال يسحر الكتاب إلى هذا الحدّ. فبينما يعرف الجميع صعوبة البداية، هو يلقي بنفسه في المجهول من دون أن يتردد لثانية واحدة. كما يلقي نابليون بنفسه في المعركة. أو كما نلقي أنفسنا في الماء لتعلم السباحة. حتى المشي، هو اندفاع، وبدء بالسقوط، وعودة للتماسك لتحويله إلى اندفاعة، إلى حركة إلى الأمام.

جيد جداً، لكن إذا تهنا في غابة مثلاً، فهل سنفعل شيئاً آخر إلّا التردد؟ يشير ديكارت في كتابه **مقال عن المنهج** إلى أنّ الفهم حين يعجز عن هداية الإرادة، يكفيه أن يحاكي «مسافرين إن ضلّوا في غابة حرصوا على ألّا يدوروا فيها دوراناً، بل مضوا في اتجاه واحد ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، مع أنّ المصادفة وحدها ربما هي التي حددت لهم في البداية اختيار وجهتهم، لأنهم بذلك إن لم يذهبوا حيث يرغبون، يصلون على الأرجح إلى مكان يكونون فيه أحسن حالاً من بقائهم وسط الغابة».

حريٌّ بنا أن نختار اتجاهاً كيفما اتّفق، وأن نتشبّث به، بدل أن نظل ندور أو نبقى في مكاننا متردّدين إلى أجلٍ غير مسمى. فإذا لم نفعل شيئاً، سنضلّ حتماً. الاختيار، يعني التخلّص من المأزق. يقول ديكارت: «مبدئي الثاني هو أن أكون أكثر حزماً وتصميماً في

أفعالي قدر ما أستطيع، وأن لا أتبع كثيراً الآراء المشكوك في صِدْقها، والتي ما إن أُصرّ على تأييدها حتى تصبح آراء مؤكدة تماماً». نصيحة غريبة من فم فيلسوفٍ عقلاني. يقول إن مضمون القرار لا يهم، ما دمنا نعتبره صائباً. لا تهمّ صحة الرأي، حتى المشكوك فيه، ما دمنا نعتبره صحيحاً... كيف يمكن لمفكّر عظيم يُعادي الأفكار المسبقة أن ينصح بمثل هذا التنازل؟ هذه فعلاً فضيحة، ومنافية للعقل. إنّ صحة الرأي لا تُقَرَّر، يجب تفحّصه من جميع الزوايا، والموازنة بين الإيجابيات والسلبيات، وأخذ الوقت اللازم. هذا صحيح حين يتعلق الأمر بالتفكير. لكنه خاطئ حين يتعلق الأمر بالتطبيق. في الحياة العملية، الزمن يداهمنا يا أصدقائي، والشمس تغيب، والسماء توشك أن تمطر، والماء ينفد، ولا بد من اتخاذ القرار. أغلب الأحيان، يتعلق الأمر بردّ الفعل وليس الفعل، على الحالات الطارئة والحوادث والآخرين. إذا استغرقنا وقتاً لتفحّص جميع القرارات الممكنة، فلن نتصرّف أبداً، وسيأتي تصرّفنا متأخراً دوماً. ولذلك حريٌّ بنا، كما يقول لنا ديكارت، أن نختار كيفما اتفق بدل ألّا نختار إطلاقاً. وما يجعل أيّ قرار صائباً، هو أننا نتّخذه ونتشبّث به، كأنه أفضل قرار ممكن. وفي حالة الطوارئ، القرار هو دوماً أفضل ما يمكن. لماذا؟ لأن. وما إن يُتَّخَذُ القرار، يجب اعتباره قطعياً. وبهذه الطريقة نمنع أنفسنا من التراجع عنه، والتأسّف عليه، والانحراف عن مجراه، وهذا أسوأ من كلّ شيء. العدوّ الحقيقي للعمل، هو الشك.

ومن هذه الزاوية، البداية هي النهاية. هي وضع حدّ للمداولات

والتردّد والحسابات، والبدء فوراً. ليس غداً، ولا فيما بعد: إنما هنا والآن. لا تنتظروا الأول من يناير لتفعلوا ما يجب عليكم فعله. يلاحظ ألان: «اتخاذ قرار لا يمثّل شيئاً؛ يجب أخذ الأداة. والتفكير يأتي لاحقاً. فكّروا في مشكلة أنه لا يمكن بأية حال أن يوجِّه التفكير فعلاً لم يبدأ». لذلك حين نتصرّف لا يعني التخلي عن التفكير، وإنّما يعني عدم التفكير إلّا في الفعل، في فائدته، وفقط إن لزم الأمر. يجب الاستخفاف بالتفكير قدر الإمكان، وألّا يشكّل عائقاً. التفكير هو قوة حين ينظِّم الفعل. ويغدو آفة حين يركن لذاته وللشك.

بالتأكيد، سيكون أفضل بما لا يُقاس لو سنح لنا الوقت والقدرة على موازنة جميع خياراتنا بدقة، وأن نتصرّف مثل إله لايبنتز الذي يسخر منه فولتير في قصة **كانديد**: أحصى جميع الاحتمالات قبل أن يخلق «أفضل العوالم الممكنة». لكن حين تكون إنساناً، يجب أن تعمل معظم الوقت دون أن تعرف. لماذا؟ يشرح ديكارت ذلك شرحاً وافياً. إذا نظرنا إلى الله -لا نتكلّم عن الإله الديني، موضوع الإيمان، وإنما عن كائن مثالي موجود افتراضياً- كلّ شيء فيه لانهائي: عقله (القدرة على الفهم)، قوته (القدرة على الفعل)، إرادته (القدرة على التأكيد أو النفي). كائن مثالي، كلي المعرفة والقدرة والإرادة: عليمٌ، قديرٌ، إرادته لانهائية. ونحن، مقارنةً به، بشر مساكين نتمتّع بعقلٍ محدود وقدرة محدودة، لكننا، وهذا نوع من المعجزة، نتمتع مثل الله بإرادة غير محدودة. لا يسعنا أن نفهم كلّ شيء، ولا أن نفهم الكثير من الأشياء في الوقت نفسه؛ لا يسعنا فعل كلّ شيء؛ لكننا أحرار بأن نريد كلّ شيء. ورغم عجزنا

الميتافيزيقي، ثمة شيء لانهائي فينا. لذلك، حتى لو كنّا نجهل المستقبل بحكم الطبيعة ولا يسعنا النظر سلفاً في جميع الخيارات الممكنة، فإنه يمكننا أن نقرّر ونتصرّف. ألان المتابع لديكارت قال ذلك في منتهى الوضوح: «لا جدوى من التفكير فيما سنفعله، ما دمنا لم نبدأه. إنه مثل اختراع مصنف قبل أن نعرف ما هي الأوراق التي سنضعها فيه. أو مثل رغبة بمعرفة ما سيُقال قبل قوله. وهذا المثال الأخير هو الأفضل، لأنه يصدم. لم يُخْلَق تفكيرنا بحيث يستطيع السير في المقدمة؛ مَن يفكّر في أفعاله لن يعمل مطلقاً. يمكن لمتسلق جبال الهمالايا أن يُرشدنا أيضاً؛ لأنه إذا ظلّ يراقب الجبل، فلن يعرف أبداً من أين يستطيع المرور. «يمشي ليعرف من أين سيعبر»».

إنها مفارقة هائلة، والسرّ الحقيقي للرجال والنساء النشيطين: يعملون بالضبط لأنهم لا يعرفون ماذا يفعلون. يعرفون ذلك إلى حدّ ما، وإلّا لما اندفعوا. لكنهم لو كانوا يعرفونه تمام المعرفة، لما احتاجوا لفعله. لذلك لا يعملون لأنهم يعرفون، وإنما ليعرفوا. إنهم أول المتفرجين على ما يفعلونه، كأنهم يشاهدون حياتهم الخاصة، وهم يقودونها في الوقت ذاته. متعة الفعل، تكمن في أن يدهش المرء ذاته بذاته، وفي أن يكتشف ما يتيحه الفعل وحده -طريق جديدة بالنسبة إلى متسلّق الجبال- وما يثيره الفعل في نفسه من انفعالات -شجاعة، خوف... إلخ. حين أعمل أكون دوماً أول من تفاجئني نتيجة فعلي. هذا لا يعني أن أبقى سلبياً. على العكس، حين أنتبه لما يحدث لي، أعيد توجيه سباقي، وأكيّف نفسي بقرارات

جديدة، مثل بحّار لا ينفك يقتدي بالأمواج والرياح. العمل ليس اتخاذ قرار عظيم حاسم، وإنما هو عدم التوقف عن اتخاذ قرارات صغيرة في ضوء ما نعرفه وما لا نعرفه. الفعل، هو عدم التوقف عن الفعل أبداً، والقيام بالأفضل على الدوام.

ألا يتناقض هذا مع توصية ديكارت، أي اختيار رأي أو اتجاه كيفما اتفق عند الضرورة، وألّا نحيد عنه إطلاقاً، إلّا في حال وجود «أسباب قوية»؟ وهل يجب اتخاذ قرار نهائي والتمسك به مهما كلّف الأمر، أم هل يجب إعادة تقييم القرارات باستمرار، وتغيير اتجاه ومجرى الأحداث؟ حسناً، هذا رهن بالظروف! إذا كنتم في ظلمة حالكة، وإذا لم يكن لديكم أي فكرة عن الاتجاه الذي ستسلكونه، عندئذٍ يجب تطبيق مبدأ ديكارت: الاختيار كيفما اتفق، والتمسّك بهذا الاختيار. لكن إذا كان لديكم بصيص ضوء في حالتكم، وإذا كنتم مثل بحّار ماهر تعرفون اتجاه الريح من حركة الماء، وإذا سمحَت لكم معارفكم بالتوقّع، افعلوا ما يجب عليكم أن تفعلوه. وحتى يشرح لنا شرحاً وافياً، يضرب ألان مثالاً هو في الواقع الأفضل لأنه يصدم. يقول إنه حين يفتح فمه، يكتشف ما كان يريد قوله. وهذا يناقض جميع أفكارنا الجاهزة ويناقض الحكمة الشعبية التي تطلب توخي الحذر والتروي قبل الكلام، خشية التفوّه بحماقة. فهل يعني هذا أننا قبل أن نفتح أفواهنا، ليس لدينا أية فكرة عمّا سنقوله؟ ليس تماماً. لكن الكلام هو مغامرة أيضاً. وكلّ واحد منّا يخوض غمارها طيلة الوقت. حين نبدأ بالكلام، لا نعرف بالضبط ما سنقوله. وهذا ليس نقيصة: إنها طبيعة الكلام نفسه. وتفيد في هذا:

في تعليمنا فكرتنا، في جعلها تبدو لنا واقعية. وبالتالي قابلة للتوجيه، وقابلة للتعديل، وقابلة للتصحيح، مثل كلّ موجود. المفارقة هنا هي أنه يجب ألّا نفكر ملياً فيما سنقوله إذا أردنا أن نُجيد قوله. مَنْ يفكِّر ملياً فيما سيقوله، لن يجد الكلمات، لأنه سيبحث عنها. قد يعيق التفكير الكلام، ويمنعه. وبالعكس، مَن لا يولي اهتماماً كافياً لما يقوله قد ينغمس في رنين الكلمات على حساب معناها. من أجل الكلام، يجب في آن معاً الانغماس في إيقاع الجملة التي بدأ يقولها، والتحكّم بهذا الإيقاع لتوجيه زخم الكلمات. الكلام، يجب أن ينساب. والطريقة الوحيدة لقول ما يجب قوله، هي اكتشافه في أثناء قوله. هي البدء بالكلام. وحتى حين يعتقد أنه يعرف بدقة ما يجب قوله، فإن طريقة قوله توجد في أثناء الكلام، بنوعٍ من اللامبالاة، بين السير في أثناء النوم والمشي على الحبل، في توازن دقيق بين القصد والمعنى، فوق الحبل.

هل سبق لكم أن سمعتم إدوار باير؟ الذي يقدّم حفل مهرجان كان أو يتلو نشرة أخبار في الراديو، إنه يوحي دوماً بالارتجال، سواء كان نصّه مكتوباً أم لا. مثل عازف الجاز تماماً. ولذلك نسمعه، ونتابعه بمتعة وإعجاب ونوع من الخوف. خوف من أن يسقط عن جملته. خوف من أن يزول السحر. الارتجال الناجح يُشبه حلم يقظة، والمفارَقَة غير المنطقية، يجب ألّا نفكر ملياً بالفكرة إن أَرَدنا التعبير عنها. حين نتكلم، يجب إذن أن ننتبه لما نقوله، وليس للمعنى المذعور عند الأطفال الذين نحكم عليهم أن يفكروا ملياً وعميقاً قبل الكلام... إلخ، أو عند ضحايا قانون الصمت

(الأوميرتا)، وإنما للمعنى النبيل عند السائر على الحبل الذي يتقدّم فوق حبل دون أن يوليه الكثير من الاهتمام، تحت طائلة السقوط. وإذ يجذبنا إيقاع كلامه، فهذا لا يعني أن يجرفنا معه. فالتحدث، هو امتطاء الكلام الذي يمضي مثل موجة، موجة تحملنا وفي الوقت نفسه تهدّد بإغراقنا. يستخدم رجل السياسة ما نسميه اللغة الخشبية، الثقيلة، الفظّة، الميتة، أمّا بطل الكلمة الحيّة فيُجازف على متن قارب شرعي خفيف ومرن ما أمكن. حين نتكلم، لا يلتفت الانتباه إلى شيء موجود مسبقاً، بل إلى حقيقة تتشكّل مع كلّ خطوة، مع كلّ كلمة، ونكون أوّل مَن استمع لها وشاهدَها. استوعبتم الفكرة: لو انتظرنا معرفة ما سنقوله بدقة قبل أن نتكلم، لما بدأنا أبداً أي جملة.

حسناً الأمر ذاته تماماً ينطبق على العيش. ليس ثمة تحضير للحياة. لذلك يجب إلغاء بدايتها. والاعتناء بالحالة. الاندفاع بفخر، من دون شَبَك حماية، يسمح بتعلم العيش مثل تعلّم قيادة الدراجة أو ركوب الخيل، من خلال قبول الزَّخم المتولّد عن الحياة نفسها. العيش بهذه الطريقة، هو مفاجأة دائمة. مفاجأة سارة أم سيئة؟ لا شيء على الإطلاق يسير كما هو متوقع بالضبط. ليس لديكم الوقت الكافي لتستعدّوا جيداً. لكن كلما ازداد تردّدكم، أصبح الأمر أصعب. لا تنتظروا أن تعرفوا لتتصرفوا. ماذا يخبئ لكم المستقبل؟ لتعرفوا، يجب أن تتوجّهوا إليه.

وفي غضون ذلك، لنعُد إلى فيليب بوتي، في السابع من أغسطس عام 1974، حين بدأت عجلة المصعد تدور وحين ناوله

صديقه جان-فرانسوا عصا التوازن، وحين لم يتبقَّ لديه إلّا دقيقة واحدة ليقرِّر إمّا بنعم أو لا، ورغم التعب والخوف، سيندفع:

«فجأة، لم تعد كثافة الهواء هي نفسها.
ولم يعُد جان-فرانسوا موجوداً.
المبنى قبالته خالٍ.
عجلة المصعد لم تعُد تدور.
الأفق معلّق من الشرق إلى الغرب.
لم تعُد مدينة نيويورك تمتدّ إلى اللانهاية. لم تعُد ضوضاء المدينة إلّا همسة لم أعد أشعر بسببها لا بالرعشة ولا بالقوة.
أقترب من الحافة. أعبر العارضة المعدنية.
أضع قدمي اليسرى على الحبل.
يستقرّ ثقل جسدي على ساقي اليمنى، المتشبّثة في خاصرة المبنى.
لم أزَل أنتمي إلى العالم المادي.
إذا مرَّرتُ بمنتهى الخفّة ثقل جسدي إلى القدم اليسرى، ستتحرّر ساقي اليمنى، وستذهب قدمي اليمنى بحرية لملاقاة الحبل.
من جهة، كتلة جبل. حياةٌ أعرفها.
ومن جهة أخرى، عالم السحاب، المُغرق في المجهول الذي يبدو لنا فراغاً. شاسعٌ جداً.
وبين الاثنين، حبلٌ يتردّد وجودي عليه في توزيع القليل من القوة المتبقية له.
حولي، ليس ثمة أيّ فكرة. فضاءٌ شاسع.

عند قدميّ، حبلٌ. ولا شيء آخر.

[. . .]

صرخة داخلية تهاجمني، ورغبة أولية بالهرب.

لكن فات الأوان.

الحبل جاهز.

قلبي معلّق تعلقاً وثيقاً بهذا الحبل، كلّ خفقة من خفقاته يتردّد صداها عليه، صدىً يطرد إلى العدم أيّ فكرة تحاول الاقتراب.

بخطوة مصمِّمة، استقرّت قدمي الأخرى على الحبل.

[. . .]

يغمرني الذهول، وخوفٌ مفرط وفجائي، أجل، وفرحٌ كبير وفخر عظيم، أقف متوازناً على الحبل. بسهولة»[1].

(1) Philippe Petit, *To reach the clouds*, Pan Macmillan, 2002.

3

إغراء العشرة آلاف ساعة

مَن يبذل الجهد يعمل ضد ذاته.

ألان

ليست السهولة مفهوماً، لكنها شعورٌ. إنها شعورٌ نحوزه أو نمنحه. في المدرسة الابتدائية، كنتُ أحب القراءة. كنت أعشقها. في الحلقة الابتدائية الأولى والثانية، كنتُ أقرأ كتاباً في اليوم على الأقل. كان الأمر مثل قطعة حلوى، مكافأة، كان حقاً قطعة كاتو. كنتُ أرى رفاقي يتعذّبون ليقرؤوا كتاباً في الأسبوع بينما أنا كنت أستمتع وألتهم حتى الكتابين في اليوم. وأحياناً أقرأ الكتاب نفسه مرتين. أعدت قراءة رواية **نداء البرية** لجاك لندن ثلاث مرات في اليوم نفسه وبسرعة فائقة. أحببتُ قصة الكلب باك الذي اخْتُطِفَ وانتقلَ بين ليلة وضحاها من حياةٍ سهلة لكلب أليف إلى حياة كلب جرّ قاسية. لكن باك رغم أصوله «البورجوازية» تميّز عن الكلاب الأخرى: يجرُّ الزلاجة، ويكافح ليكون السَبَّاق، كان يحبّ هذا. كان الأمر بالنسبة إلى الكلاب الأخرى مجهداً، أما بالنسبة له فهو متعة. إنها غريزته، ومعنى العنوان. كانت الكلاب الأخرى تعاني أمّا

هو فلم يكلفه الأمر شيئاً، إنه نداء البرية. أما بالنسبة لي فهو نداء الكتب. لم يكن لدى باك أية مزية، ولا أنا أيضاً. كان كلّ واحد يقوم بأحبّ شيء إليه.

بعد بضع سنوات، ألفيت نفسي في قسم الرياضيات العليا مع أنّ هوايتي هي دراسة الآداب، أدركت ماذا يعني أن أكون في **الجانب الآخر**. كان الدرس يمضي بسرعة فائقة وكتابته تسبّب ألماً في المعصم. بعد ساعتين متواصلتين في نسخ رموز ومعادلات لا أفهمها، انتابني إحساس بأنني أتان يدير باستمرار عجلة دون أن يقدّم شيئاً آخر سوى الشعور بالعبث. مثل سيزيف الذي قال عنه آلبير كامو إنه يجب تخيُّله سعيداً، بينما حكمت عليه الآلهة أن يدفع صخرة كبيرة إلى أعلى الجبل باستمرار، فتتدحرج إلى الأسفل بعد ذلك، ويترتب عليه رفعها من جديد دوماً. حين تنتهي الدروس، كان نهار حقيقي يبدأ: كان كلّ واحد في غرفة نومه الخاصة ينكبّ على حلّ تمرينات الغد. جميع طلاب مدرسة الرياضيات «يكدحون» كالمناجذ. طلاب مدرسة الرياضيات كالمناجذ، نفهم الصورة جيداً، في دهاليز مدرسة الرياضيات العليا، نحفر ونتعمّق ولا نشهد طلوع النهار. «يكدحون» لا بد أنها مستمدة من «كدح» (الكد) وهذا يفوح برائحة تعب القرون الوسطى. على أيّ حال، كنا في حي المدارس، في ثانوية لويس لوغران، كنا هناك نعاني. وفي نهاية المطاف، ليس الجميع. كان الأمر بالنسبة إلى البعض شبيهاً بنزهة. راح سيدريك مثلاً، الذي لم «يكدح» إطلاقاً، يُمضي حياته يتنزّه في الممرات، «طالب رياضيات كالخُلد» يُخرج رأسه من وكره ويقول ماداً ورقته:

«سيدريك، منذ ساعتين وأنا منكبّ فوقها، هذا مستحيل». ألقى سيدريك نظرة خاطفة، ومشى ذهاباً وإياباً إلى نهاية الممرّ، وقال بعد دقيقة مبتسماً: «يوجد حلان، والحل الثاني أكثر أناقة». لم يبذل أي جهد، ووجد الحل. وحتى الحلول. وبينما حاول الآخرون إيجاد حلّ واحد ولم يفلحوا في العثور عليه، وجدَ هو حلَّين من دون البحث عنهما. كانت الرياضيات منزله، كانت نداء بريته. وبسرعة، حين رأيت هذا، عدتُ إلى منزلي وبرّيتي. لم يضَع مدير المدرسة عراقيل لنقلي إلى قسم الآداب، إلى السنة التحضيرية للآداب المسماة «كان» في إشارة إلى الركب الروحاء لأولئك الذين يمضون وقتاً مديداً في القراءة. لن يغيّر الانتقال من «طالب رياضيات كالخلد» إلى «مرشح آداب ذي ركبة روحاء» من عدد ساعات الرياضة، أنا واثق من ذلك، لكنه سيغير كلّ شيء بالنسبة لي: سأعود إلى المنزل، إلى مكاني الطبيعي. علّق ببساطة: «أخبرتك بذلك». كان يعرف كلابه حق المعرفة.

بعد أسبوعين فقط من دراسة الرياضيات العليا، شعرتُ أنني مُتعب، مرهق، بلا حافز، مُنهكٌ قبل بدء الدرس. وحين عرفتُ أني انتقلت إلى قسم الآداب استعدتُ الحالة الطبيعية، وأصبحتُ من جديد مفعماً بالحيوية والحماس والفرح. استمرّ هذا مدة قصيرة بالطبع، لأنّ الصف التحضيري يظلّ تجربة غير ممتعة أساساً، لكنَّ الأيام الأولى كانت مبهجة. كنت أفهم ما يُكتب على السبورة، وراح الأساتذة يتحدثون لغتي من جديد. عاد كلّ شيء إلى طبيعته، ورغم جوّ التوتر العام، المفهوم في صفّ مخصّص للتحضير لمسابقة،

شعرتُ أنني هربتُ من السجن، وتخلصتُ من جحيم العمل الشاق، وأنني استعدتُ حريتي كما استعدتُ أفق الفضاء الرحب.

رفضتُ معاناة المثابرة على طريق لا يناسبني. الجهود غير الطبيعية تُنْهِك. إنها دليل شجاعة وإخلاص، وعلى الأخص دليلُ إنكارٍ للذات. إنّ أيّ قوة سلبية ليست أمراً تافهاً، لكن في نهاية المطاف، مَن يفعل شيئاً بلا حبّ سيظل دوماً مقصّراً عن شخص يفعل الشيء ذاته بمتعة. كلب الجرّ الجيد يتميّز بحبه لجرّ أحماله مسافة مئات الكيلومترات. وليس هناك حاجة لدفعه إلى ذلك. يشرح إيريك موريس المتخصِّص في هذا المجال أنه لتدريب كلاب الجر على اجتياز مسافات طويلة، مثل سباق إيديتارود، المشهور عند المتخصصين بأنه «أعظم سباق على الأرض» (أكثر من 1500 كيلومتر في برد ألاسكا القارس ولياليها المديدة، مرحباً جاك! مرحباً باك!)، لا ينفع استخدام الغذاء كوسيلة للمكافأة. التحفيز السلبي، وهو تقنية تدريب لا تنطوي أيضاً على تقديم مكافأة، وإنما على إلغاء عقاب، لا يُجدي أيضاً. «لاجتياز مثل هذه المسافة، يشبه الأمر حالة كلب صيد يشمّ رائحة طير الدراج، لا بد أن هذه المهارة في حياتهم هي التي تجلب لهم أكبر متعة ممكنة. لا بد أن لديها رغبة فطرية للجر (جر الزلاجة)... وهو ما ستجدونه بدرجة متفاوتة بحسب الكلاب المختلفة».

حين قرأتُ ذلك في كتاب ديفيد إبشتاين الممتاز **جين الرياضة**، أخذتُ أصرخ بأعلى صوتي، أو بلا جدوى، فقد صدمتني المقاربة

التي صاغها بين تربية كلاب الجرّ وتدريب كبار الرياضيين. وعلى أولئك الذين يجادلون بسذاجة أنه يكفي المرء أن يريد حتى يستطيع، يردّ إبشتاين بطريقة موثّقة أنّ الأمر ليس بهذه البساطة. فالبعض ليسوا مضطرين أن يريدوا ليستطيعوا، وليس عليهم أن يُرغموا أنفسهم، ولا أن يتخذوا قراراً: ليس لديهم خيَار، عليهم أن يركضوا. ويضرب كمثال بام ريد، عدّاءة الماراتون والمباريات الرياضية الصعبة، كما في سباق باد ووتر، وهو سباق لمسافة 135 ميلاً (217 كيلومتراً) يبدأ من وادي الموت، وفازت به مرتين. تشرح أنها إذا لم تركض يومياً من ثلاث إلى خمس مرات على الأقل، ولمدّة إجمالية لا تقل عن ثلاث ساعات، فإنها تشعر بالتوعك. ومع تقدّمها في العمر، تنجح في البقاء ساكنة لفترة مديدة، لكن وضعية الجلوس ظلّت على الدوام غير مريحة لها. وكذلك فرانسواز ساغان، لكن في مجال القراءة: «أقرأ طيلة الوقت، حتى عندما أكتب. حين أعمل لساعات بلا توقف، أرتاح بالقراءة. أن أعهد بفكري لأحد يفكّر نيابةً عني، خاصة لكتابٍ شيّق، فإن هذا بالنسبة لي أوج الراحة. أعشق القراءة، وهي تجعلني أتفاءل»[1] وأنا واثق أنه لا يمكن لسيدريك أيضاً أن يتخيل يوماً بلا رياضيات. وفي جميع هذه الحالات، لا تتدخل الإرادة أو قلّما تتدخل، وليس هناك أي جهد بالمعنى المرهق للعبارة. حين تقرأ ساغان أو تكتب، فإنها تسبح في غبطة الكلمات. ويستحمّ سيدريك في المسائل الرياضية. كلاهما مثل الأسماك في

(1) Françoise Sagan, *Je ne renie rien, Entretiens 1955-1992*, Stock, 2014.

الماء. أو بالأحرى مثل كلاب جرّ الزلاجات في البرد والثلج. هذه الصورة أكثر دقة، لأنه حتى لو كان الأمر صعباً عليهم، فإنهم يحبون هذا. يحبون جرّ زلاجاتهم.

كل شيء يدعوني للاعتقاد أنّ ما أفعله بلا جهد هو سهل في حدّ ذاته، وأنّ أيّ شخص يمكنه القيام به. يسمى هذا وهم الخبير. يكفي أن يجد المرء نفسه في الجانب الآخر للخبرة ليدرك أنّ هذا وهم، وأن ما هو سهل على شخص ما ليس سهلاً بالضرورة على آخر. وهم الخبير هو وهم أساتذة الآداب الذين يظنون أنّ كلّ الناس يحبون القراءة. أو هو وهم أساتذة الرياضيات الذين لا يدركون أننا لا نفهم. شيء واحد صعبٌ عليهم: أن يفهموا أنّ ما هو سهل عليهم يمكن أن يكون صعباً على الآخرين. من جهة أخرى، إذا كنتَ أستاذ رياضيات، أنا واثق أنك لا تعرف مطلقاً ما أتكلم عنه.

وعلى العكس، يوجد أيضاً وهم المبتدئ، حين أظنّ أنّ الأمر سيكون سهلاً علي، لأنه سهل على الآخرين. لذلك لا يكفي أن أرى فيليب بوتي يسير بلا جهد على حبل حتى أستطيع أن أفعل مثله. لا يكفي أيضاً أن أرى سيدريك يحلّ مسألة رياضية خلال ثلاثين ثانية حتى أفهمها على الفور بالعدوى. وعموماً، سرعان ما أكتشف أنّ وهم المبتدئ لا يصمد أمام اختبار الواقع. لكن رغم ذلك هناك فرصة للمبتدئ: فرصة مَنْ ينجح من المحاولة الأولى في فعل أمرٍ صعب، لأنه لم يعرف بدقة بعد أنه صعب. حين لمستُ أول مرة كرة السلة، حاولتُ على سبيل الضحك، أن أضع هدفاً من وسط

الملعب، من وراء ظهري. طبعاً، هذا مستحيل. راح جميع اللاعبين المحترفين يسخرون مني. قذفتُ الكرة خلفي، إلى أبعد وأعلى ما يمكن، وأتيح لي الوقت لألتفت إلى الوراء وأرى الكرة تنهي مسارها وهي تعبُر السلة من دون ملامسة الحواف. وبشكلٍ عادي، غادرتُ الملعب، أمام اللاعبين المصعوقين. يجب أن أقول إنني كنتُ أنا نفسي مصعوقاً أيضاً، وأنا مدركٌ أنني لم أتعمَّد فعل ذلك، وأنه لن يسعني على الأخصّ فعله ثانية. فرصة المبتدئ، بالتعريف، لا تستمر. المرة الأولى ساحرة، وتسمح بتحقيق نجاحات تمحوها المرة الثانية والمرات التالية، لكن ذكراها قد تصبح وعداً: إذا تدرّبنا لسنوات طويلة، فذلك لنعثر من جديد على هذه الفرصة، هذه البراءة لدى المبتدئ. الخبير هو مَن يفلح في نهاية المطاف في العثور على حالة يصنع فيها المعجزات وجديرة فعلاً أن نسميها النعمة.

النعمة، هي نعمة فيليب بوتي على حبل، أو نعمة زين الدين زيدان على ملعب كرة قدم. جميع الناس يَرَوْنها. بالنسبة إلى زيدان، حتى زملاءه في الفريق يلاحظوها. وحتى زوجات زملائه، رغم أنهن اعتدن على النخبة: قارنته فكتوريا زوجة ديفيد بيكهام -رفيقه في ريال مدريد- براقصة باليه. وهذا مديح -كانت هي نفسها راقصة. هناك فرق أساسي بين كرة القدم والرقص: لا يبحث لاعب كرة القدم فقط عن الحركة الجميلة، فهو يطمح إلى الفوز، وعليه أن يسجل أهدافاً. حركته تتجه لتحقيق هدف، أما حركة الراقص فلا هدف لها إلّا نفسها. لكن هنالك نقطة مشتركة بين الرقص وكرة القدم: هي صعوبة التدريب. حتى بالنسبة إلى زيدان. النعمة هي كلمة خطيرة، لأن لها

معنى ديني. يعتقد الناس أنّ هذه هبة يمتلكها المرء أو لا يمتلكها، ولذلك ليس هناك ما يمكن فعله للحصول عليها. صدقوا ذلك أو لا تصدّقوه، قام زيدان بعمل شاق ليصل إلى النعمة. حظي بتسهيلات، أجل كان موهوباً، لكن العمل صنع منه كلّ ما يمكن أن يكونه. الأمر ذاته ينطبق على فيليب بوتي. يعترف بذلك بسرور: «لم أحصل على أية شبكة لكنني أتمتع بشبكة نفسية مصنوعة من التفاصيل». قبل أن يندفع بين البرجين العالميين، لم يحسب ساعاته. لم يفكر في ذلك إلاّ لأشهر. بنى جزءاً جزءاً، كحرفيّ صبور من القرون الوسطى، فسيفساءه، هذه اللحظة المثالية. من أجل بضع دقائق من النعمة، سنوات من التحضير. يحذر: «هذه مهنة، بسيطة، شاقة، مُحبطة. مَن لا يريد أن يخوض نضالاً ضارياً من الجهود العابثة والمخاطر الجسيمة والأفخاخ، ومَن لا يكون مستعداً للمغامرة بكلّ شيء ليشعر أنه حي، فإنه لا يحتاج أن يصبح سائراً على حبل»، وعلى الأخص لن يسَعَه ذلك. وتوصياته؟ إنها بسيطة: «اعملوا بلا كللٍ. يجب أن يصبح هذا الحبل بالتدريج جزءاً منكم» عندئذٍ فقط، «بعد ساعات تدريب مديدة، تأتي لحظة تتلاشى فيها الصعوبة. ويغدو كلّ شيء ممكناً، ويبدو كلّ شيء هيناً». لذلك تجدون السهولة في النهاية. وليس في البداية. لكن ما عدد ساعات التدريب اللازمة؟ «لا تنتظروا شيئاً من عمل جدّي يستمر لساعات، يحذّر فيليب بوتي. لا بدّ أن يتغلغل ذلك في مسامات بشرتكم». حين كان يُقال في عصر إيديث بياف إنه مولع بفلان، فذلك يعني أنه أسقط في يده، ولم يعُد لديه خيار: الحب هو إمّا قبول أو رفض، ولا يسعنا فعل شيء إزاءه، إنه هكذا. الحب من النظرة الأولى، إنه يشبه الصداقة عند مونتين: «لأنه

كان هو؛ لأنني كنتُ أنا». يتغلغل الصديق أو الحبيب في مسامات بشرتنا أو لا يتغلغل. أمّا كرة القدم، المشي على الحبل، عزف الكمان، البيانو، الرقص، وجميع النشاطات القائمة على حركات خبيرة فلا بد من قواسم مشتركة بينها. لا بد من بذل الجهد والعرق والوقت. جميع الناس يعرفون أنّ العمل هو ضرورة. ولا يمكن للمرء أن ينتقل مباشرة من أريكة مريحة إلى مرابع البطولة عن طريق إلقاء أحجار النرد أو التلفّظ بتعويذة سحرية. حتى إتقان السحر يحتاج الذهاب إلى المدرسة، اسألوا الصبي الساحر هاري بوتر. وأيّ سهولة هي نتيجة التغلّب على صعوبة. وكما يقول العسكريون: «تدريب صعب، يعني حرباً سهلة»، وليس ثمة طرق مختصرة. وما ندعوه موهبة، حين ننظر إليها عن كثب، أليست على الدوام عملاً متوارياً تقريباً؟ وحين نتكلم عن عبقرية، ألا نتحدث بالتأكيد عن عمل مستتر؟ لا يراود أحد أيّ شك في ضرورة التدريب، نحن متفقون، لكن السؤال هو: **كم من الوقت؟**

أتتذكرون مالكوم غلادويل؟ هذا الكاتب في صحيفة **نيو يوركر**، أحبُّ قراءة كتبه في طائرة أو مطار (أو، لن أكذب عليكم، أحب قراءتها بهدوء في منزلي). في كتابه **أوتلايرز** (*Outliers*)، الذي يعني «استثنائيون» أو «شاذون»، أو «حالات فريدة»)، ويشير هنا إلى النجاحات الاستثنائية، يُجيب غلادويل بدقة عن السؤال «كم من الزمن؟»: عشرة آلاف ساعة برأيه هي «الرقم السحري للتفوّق» **(الرقم السحري للعظمة)**. هل تريد أن تصبح استثنائياً في أيّ مجال؟ هذا «سهل»: يكفي أن تخصّص عشرة آلاف ساعة، أي نحو عشرة

أعوام. هذا مضحك. هذه بالضبط النتيجة التي توصّل إليها ستاندال: «اكتب كلّ يوم ساعة أو ساعتين. سواء كنتَ عبقرياً أو لا». عشرة أعوام في الكتابة لمدة ساعة أو ساعتين يومياً، أي بين 3652 و7304 ساعة (مع حساب السنوات الكبيسة) لن نكون بعيدين عن العشرة آلاف ساعة. سيكفي الكتابة بين ساعتين وثلاث ساعات يومياً لبلوغها. يبدو ستاندال يقول، مثل غلادويل، إن ما نفكر فيه على نحو خاطئ بشأن العبقرية هو بكل بساطة نتيجة التعب، وعلى نحو أدقّ، تعب عشرة أعوام.

لماذا عشرة أعوام، ما دمنا نعمل عشر ساعات يومياً، وسنبلغ العشرة آلاف ساعة في ألف يوم، أي أقل من ثلاثة أعوام؟ لأنه لا يكفي تجميع ساعات الممارسة، ومن الضروري أن تكون الممارسة متعمّدة، وهذا يعني أن تتضمن جهداً للوصول إلى هدف محدَّد، معرفة أو حركة لم نتحكّم بها بعد. وبعبارة أخرى، يجب أن نشعر بها تمرّ، وأنها لم تكن سهلة. وهذا لا علاقة له بالساعات العشر يومياً المزعومة من قبل إميل زولا أو فلوبير، اللذَيْن يعتبران وحوش العمل، مع أنهما كانا يمضيان جلّ وقتهما يحلمان بالكلمة الصحيحة، ويجبلان عباراتهما مثلما «يجبل جياكوميتي التراب» في محترفه، وباختصار في ممارسة ميولهما، وهو ما يتطلّب هدر الكثير من الوقت عمداً ونوعاً من اللامبالاة. ولا علاقة له، على أيّ حال، بجهدٍ مستمر. لذلك ثلاث إلى أربع ساعات يومياً من الممارسة المتعمّدة، والأفضل أن تُوزع على عدة جلسات، هي الحدّ الأقصى، لأنّ جهد الانتباه مرهق. وباقي النهار يجب أن يخصّص للراحة، أو

لنشاطات أقل أهمية بالمقارنة بها: قراءة، تأمل، تخطيط استراتيجي، أوقات ترفيه مشتركة. . . إلخ. بمعدل ثلاث إلى أربع ساعات يومياً، مع يوم راحة في الأسبوع وأسبوعين عطلة في العام، والنتيجة ألف ساعة في العام، أيّ عشرة آلاف ساعة في عشرة أعوام.

يكفي إذاً عشرة أعوام لتصبح استثنائياً. سنلاحظ في الفقرة التناقض بين عنوان الكتاب ومحتواه، لأنه من خلال التعريف، لا يمكننا تعميم أي شيء انطلاقاً من حالات فريدة. وإذا حدث لاستثناء أن أكّد القاعدة، فليس واضحاً كيف توضع أية قاعدة انطلاقاً من استثناءات. مع ذلك يقترح غلادويل «قاعدة العشرة آلاف ساعة»، موضحة بأمثلة كفرقة بيتلز أو كبيل غيتس. إن آمنتم أنهم عباقرة، يشرح غلادويل، فإنكم تفوّتون الأساسي من قصتهم. العبقرية هي، في الحقيقة، فكرة عن الكسل. هذا يوحي أنّ مَن نجحوا لم يترتّب عليهم فعل أيّ شيء سوى تحمّل عناء الولادة، في حين أنّ الظروف هي التي أتاحت لهم أن يصبحوا استثنائيين، ومنحتهم فرصة للعمل أكثر من الآخرين. بالنسبة إلى فرقة بيتلز مثلاً، يروي غلادويل كيف يقرّر وكيلها –مع أن أعضاءها لا يزالون مجرّد مجموعة تفتقر إلى الخبرة– إرسالهم إلى هامبورغ، حيث يترتب عليهم أن يعزفوا يومياً حفلات عديدة في نوادٍ مشبوهة، طيلة أشهر. ما يشبه المحنة، كما يحلّل غلادويل، ستغدو فرصتهم، لأنهم سيكتسبون على هذا النحو الخبرة والنضج، وسيشتدّ عودهم، وينجزون ساعاتهم العشرة آلاف بينما ظلّت الفِرق الأخرى في

ليفربول لا تعزف إلّا بضع ساعات في عطلة نهاية الأسبوع. ميزة تنافسية ستسمح بتحقيق سبقٍ حين سيعودون إلى إنجلترا وبالتألق. وبيل غيتس؟ الظاهرة نفسها. حين بدأ يهتم عن كثب بالحواسيب والبرمجيات، كان عليه أن ينتظر أسبوعاً ليدخل بضعة دقائق محدّدة إلى حاسوب الجامعة الوحيد. لكن أمه، التي تعمل في مشفى تؤمن له مدخلاً إلى حاسوب مكان عملها غير المستعمل في الليل: يستفيد منه بيل غيتس ويراكم ساعات التجربة كل يوم -أو الأصحّ كل ليلة. وهذا ما استحال بالنسبة له إلى ميزة تنافسية كبيرة بعد بضع سنوات، حين اندفع في سباق الحاسوب الشخصي. اعتبرتم فرقة بيتلز بمثابة رامبو البوب وبيل غيتس مثل موزارت المعلوماتية؟ أخطأتم، إنهم ببساطة عمّال جدّيون، وحرفيون مثابرون، وربما عمال ملهَمون، لكنهم على الأخص أنجزوا ساعاتهم. وفوق ذلك، رامبو، إن نظرتم إليه من كثب، هذا الشاعر النابغة المعروف، مؤلف هذا البيت الشعري الشهير: «لسنا جديِّين في السابعة عشر من العمر»، كان في منتهى الجدية، لأنه حازَ على جائزة مسابقة الشعر اللاتيني في سن الخامسة عشرة. رامبو، رمز الشاعر الملعون، الذي كتب جميع أعماله قبل سنّ العشرين، كان قبل كلّ شيء تلميذاً نجيباً، ومتمرّساً باللاتينية، اللغة التي كان يكتب بها عادة، من دون الرجوع إلى القاموس. بين كتابة القصائد، وصياغة المنظومة منها في سنّ مبكرة، ودراسة اللغة اللاتينية والقراءة المعمقة، لا بد أنه قاربَ العشرة آلاف ساعة بلا عائق. وموزارت، هل نتكلم عنه؟ ابتدأ عن طريق والده عازف الكمان بتفاصيل مراقن البيانو منذ الخامسة من عمره، واستطاع في سن الرابعة عشرة أن يعزف ابتهال آلوغري، وهو لحن

معقّد مدّته ربع ساعة، بعد أن سمعه مرة واحدة. هل أعجبكم؟ ومع ذلك، الحساب صحيحٌ: أنجز موزارت في سن الرابعة عشر ساعاته العشرة آلاف فعلاً. رامبو وموزارت لم يخرجا من العدم، وإنما بدآ باكراً فقط.

عشرة آلاف ساعة في عشرة أعوام، ستقولون لي، حسنٌ، هذا جيد، الأمر جدّي وهو ليس بعيد المنال، لكن كيف توصّل مالكوم غلادويل إلى هذا التقييم الدقيق، الذي يمتاز حتى بالرقم المدور؟ جاء كلّ شيء من دراسة أجراها عالم النفس ك. أنديرس إريكسون (أستاذ في جامعة ولاية فلوريدا) عام 1993 مع عالمَي نفس آخرَيْن، في أكاديمية برلين الموسيقية المشهورة بتميّزها. ألخّص لكم المسألة: خذوا ثلاثين طالباً من عازفي الكمان اختارهم أساتذتهم، وقسّموهم إلى ثلاث مجموعات، كلّ مجموعة فيها عشرة عازفين تحت ثلاثة تصنيفات: «النخبة»، عازفو المستقبل العالميون؛ «الممتازون»، العازفون مستقبلاً في فرق موسيقية؛ و«الجيدون»، المصنفون «كأساتذة موسيقى» في المستقبل (لا تعليق). وحين تسألونهم، ستكتشفون أنّ جميعهم بدؤوا في الثامنة من عمرهم وقرّروا أن يصبحوا موسيقيين في الخامسة عشرة تقريباً. وجميعهم خصصوا 50,6 ساعة أسبوعياً لدراسة الموسيقى. ظاهرياً، أمضى جميعهم الوقت نفسه في العمل على آلاتهم، مع فارق بسيط: خصّصت أول مجموعتين للممارسة الشخصية، أي العمل المنفرد، مدة 24,3 ساعة في الأسبوع، مقابل 9,3 ساعة فقط للمجموعة الأخيرة. فارق آخر جدير بالذكر: عازفوا الكمان في أول مجموعتين

قدّروا أنهم ينامون 60 ساعة أسبوعياً، مقابل 54,6 ساعة للمجموعة الأخيرة. إذاً الكثير من العمل الشخصي يقابله الكثير من الراحة. لكن ليس ثمة فرق بين «النخبة» و«الممتازين» حتى الآن. وحين نطالبهم أن يُعيدوا تقدير عدد ساعات الممارسة المتراكمة منذ أن بدؤوا التدريب على الكمان، نكتشف أنه رغم أنّ الممارسة الشخصية الأسبوعية لأوّل مجموعتين هي ذاتها، لكن النخبة بدؤوا ببساطة أبكر. في سن الثانية عشرة، سبقوا أساتذة المستقبل بألف ساعة. وفي سن الثامنة عشرة، أمضى عازفو النخبة 7410 ساعة تدريب وسطياً، والممتازون 5301 ساعة، أمّا العازف الجيد فأمضى 3420 ساعة. «لذلك يخلص علماء النفس إلى وجود تطابق تامّ بين مستوى مهارة المجموعات والتراكم الوسطي لزمن الممارسة على الكمان». ولأنهم حصلوا على نتائج مشابهة لدى عازفي البيانو، قدّر الباحثون أن الموسيقيين الماهرين، أياً تكن الآلة، راكموا وسطياً عشرة آلاف ساعة من الممارسة حتى سن العشرين. أو بدقة أكبر، لنكرّر ذلك، من «الممارسة المتعمّدة»، الممارسة التي نخضع فيها طوعاً لتمارين صعبة، تتطلّب جهوداً، ممارسة فردية بالتعريف لأنها الأخطر، ولذلك يفضّلون تجنّب حكم الأقران. في مقالة عنوانها «دور الممارسة المتعمّدة في اكتساب المهارة»[1]، يوسع المؤلفون نتائجهم إلى الرياضة. في مجال الرياضة كما الموسيقى، ما نظنّه هبة وموهبة فطرية، ليس شيئاً آخر سوى نتيجة سنوات من التدريب الجاد. من

---

(1) « The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance ».

المقاربات إلى التعميمات، ستتحوّل هذه الدراسة المطبقة على ثلاثين عازف كمان إلى «قاعدة العشرة آلاف ساعة»، وبحسبها عشرة آلاف ساعة هي ضرورية وكافية في آن معاً ليصبح المرء خبيراً بما يشاء. الرسالة مُشجّعة وديمقراطية وعادلة، لأنها تفترض أن «المرء حين يريد، يستطيع»، وأنّ العمل يقود إلى أعلى مستوى نرغبه. لكن ثمة نتيجة أخرى أيضاً وهي زيادة التدريب المبكر للأطفال، في الرياضة كما في الموسيقى، وتأكيد الرأي القائل بأنه حين يخفق المرء في إحراز تقدّم في أيّ مجال، فهذا سببه حتماً نقص في العمل. لذلك الرسالة هي في آن معاً محررة (كل شيء ممكن) وتثير الشعور بالذنب (إذا لم تفلح في ذلك، فهذا خطؤك تماماً). «الرقم السحري للعظمة» كما يسميه غلادويل بسهولة، قد يصبح بيُسر عدد العار.

قرر دان ماكلافلن الذي قرأ غلادويل -ربما في طائرة- وأخذ هذا الرقم على محمل الجدّ، قرر في الخامس من أبريل عام 2010، يوم بلوغه سن الثلاثين من عمره، أن يترك كلّ شيء حتى يتفرّغ للعبة الغولف، بهدف أن يصبح أستاذاً بعد عشرة آلاف ساعة. وحتى تكون التجربة مقنعة، يجب ألّا يتمتع بمَلكات بدنية خاصة، ولا أن يكون لعب الغولف من قبل. وهذه هي حاله. يصف نفسه كشخص عادي تماماً. فإذا نجحت التجربة معه، فهذا يعني أنها ستنجح مع أيّ شخص آخر. يفتتح مدونة وينطلق في المغامرة. يستشير إريكسون نفسه، مؤلف الدراسة عن عازفي الكمان في برلين، لينظم جدوله الزمني ويشغّل مدرباً محترفاً ليصحّحه. ستّ ساعات يومياً وستة أيام أسبوعياً. ستّ ساعات، هي فعلاً ضعف المعدل «الطبيعي» تقريباً.

بهذا المعدل، عليه إنجاز عشرة آلاف ساعة وأن يصبح محترفاً في نهاية السنة 2016.

ومع ذلك، ليس الأمر بهذه البساطة. يعترف إريكسون نفسه أنّ دراسته تستند إلى عدد محدودٍ من العينات وهي غير قابلة للتعميم. ومن جهة أخرى هي عينات اختيرت وشُكِّلَتْ مسبقاً. لذلك يستحيل التمييز بين الفطري أو المكتسب لديها، بين جانب الموهبة وجانب العمل. بُنيت الدراسة بحيث تستبعد كلّ ما يتعلق بالموهبة الطبيعية. وهي أيضاً دراسة بأثر رجعي والتقديرات المعطاة من عازفي الكمان يمكن أن تتبدل بحدود الخمسمئة ساعة. وفي نهاية المطاف، ليست العشرة آلاف ساعة إلّا **معدلاً وسطياً**. في المتوسط، النخبة عملت عشرة آلاف ساعة، لكننا لا نعرف التباين والانحراف المعياري، أي متوسط الفجوة بين عينات الدراسة.

يضع ديفيد إبشتاين إصبعه على هذا التفصيل الذي لا يعتبر تفصيلاً، ويقترح أن نلتفت إلى لعبة الشطرنج. الشطرنج يختلف عن عزف الكمان. بما أن اللاعبين يصنفون بحسب نظام نقاط عالمي، نقاط إيلو (اسم مخترِع النظام)، بوسعنا أن نعرف مستوى لاعب الشطرنج بالضبط وأن نتابع تقدمه بدقة. في عام 2007، أجرى عالما النفس غيلرمو كامبيتيلي وفيرناند غوبيه دراسة على مئة وأربع لاعبين من مستويات مختلفة. اللاعب المتوسط لديه نحو 1200 نقطة إيلو، والمعلم لديه بين 2200 و2400 نقطة. ومعلم محترف أكثر من 2500 نقطة. ولبلوغ اللاعب عتبة 2200 نقطة ويصبح

أستاذاً، لاحظا أنه يلزم وسطياً 11053 ساعة. أكثر قليلاً من عشرة آلاف ساعة للموسيقيين. وفي مرحلة الصعوبة، يتفاوت عدد الساعات بحسب الأفراد من 3000 إلى 23000 ساعة. هذا يعني أنّ الفجوة تصل إلى عشرين ألف ساعة، أي عشرون عاماً من «الممارسة المتعمّدة»! لذلك يجب على البعض أن يتدربوا أكثر من الآخرين بثمانية أضعاف ليصلوا إلى المستوى نفسه. يوجد أيضاً لاعبون راكموا 25000 ساعة دون أن يصلوا إلى مستوى المعلم. ولا شيء يوحي أنهم سيصلون إليه ذات يوم.

الشيء ذاته في الرياضة. تظهر دراسة على رياضيي الترياثليون (سباق ثلاثي) أنه في مستوى متكافئ، نجد أنّ الفروق تصل إلى عشرة أمثال. أي يجب على البعض أن يتدربوا عشرة أضعاف الآخرين ليصلوا إلى المستوى نفسه. وفوق ذلك، عند التدريب المتكافئ، نلاحظ ما يسميه علماء الاجتماع «أثر متَّى»، تسمية تأتي من الإنجيل، وبحسب إنجيل متَّى، فإن من له سيعطى ويُزاد، وأما مَن ليس له فالذي عنده سيؤخذ منه. وهذا ليس صحيحاً تماماً، لأنّ التدريب يسري على الجميع، لكنه لا يعالج الفروق الطبيعية، ولا ينفكّ يعمّقها. وتصبح النخبة أفضل من الجيدين بسرعة كبيرة، ولا نتحدث عن الآخرين.

لكن بحسب قاعدة العشرة آلاف ساعة، يجب على عدد الساعات المقضية في التدريب أن تشرح الاختلاف. مع ذلك، بحسب دراسة أجراها ك. أنديرس إريكسون نفسه، وهذه المرة

ليست على عازفي الكمان وإنما على رماة السهام، فإنه بعد خمسة عشر عاماً من الممارسة العملية يمكن أن نعزو إلى التدريب نسبة 28% فقط لتفاوت الأداء. وبعبارة أخرى، قد نتدرب طوال الحياة، دون أن نسدّ الفجوة مع النخبة ودون أن نصل إلى الخبرة الحقيقية. ويخلص ديفيد إبشتاين بنوعٍ من الدعابة إلى أنه من الأفضل تسمية قاعدة العشرة آلاف ساعة بقاعدة العشرة آلاف عام.

في جميع الأحوال، بذل عشرة آلاف ساعة من الجهد في مجال ما لا يضمن مطلقاً الوصول إلى الخبرة فيه. نحتاج في آنٍ معاً إلى «الهاردوير» الفطري («الأسلاك»، «الحاسوب») الذي منحته الطبيعة، وإلى «السوفتوير» («البرمجيات») المكتسبة نتيجة التدريب. وللوصول إلى التميُّز، لا يوجد عدد سحري يسمح أن يحلّ العمل مكان الموهبة. لا بد من الاثنين: الموهبة والعمل. تبقى الموهبة بلا عمل أرضاً بوراً، ويبقى العمل بلا موهبة عقيماً. وفي الحالتين ثمة هدر. عدم التدريب حين يكون المرء موهوباً هو خسارة، لكن التدريب حين لا يكون موهوباً ضارٌّ. يُعَرِّضُ نفسه لجروح مؤذية جسدية ونرجسية، وتنقلب المثابرة أو التفاني عندئذٍ إلى عماءٍ وإلى عنادٍ غير مجدٍ.

تعرض دان ماكلافلن لشيء من هذا القبيل، هو مَن اضطر للتخلي عن برنامجه «خطة دان» عام 2015، إثر جرح في الظهر أرغمه على إيقاف «تدريبه العملي المتعمّد»، وإذا صحّ القول، ممارسته العملية القصيرة. هل بسبب الحادث؟ أم التعب؟ أم هو

تحويلٌ للنفسي إلى علّة جسدية؟ عشرة آلاف ساعة، فعلاً تكسر الظهر. فطلب جسده التوقف! بعد ستة آلاف ساعة. وبعد عامين من الصمت والحرمان، إلى حدّ الاكتئاب، أنهى تجربته عام 2017 برسالة أخيرة على الموقع الذي أنشأه عام 2010 ليدوّن فيه مراحل تقدمه: «أعتذر لأنني أمضيتُ عامين تقريباً في كتابة هذا. لم أرغب على الإطلاق أن أغيّر اتجاهي وأقطع الاتصال مع النوادي. وبعد أن أثقل الحزن صدري لزمن طويل تأكدتُ أخيراً من حدودي الجسدية وصرتُ مضطراً أن أقلب الصفحة وأنتقل إلى شيء آخر. بل لم أنجح في الاعتراف أنّ كلّ شيء انتهى إلّا مؤخراً. وحتى ذلك الوقت، بدا الأمر كأنني لم أتقبّل تماماً هذا الواقع الجديد [...] لستُ سعيداً لأني اضطررت للتخلي عن لعبة الغولف، لكنني بعد أن أمضيتُ الوقت اللازم لأفهم كلّ هذا، تأكدتُ أخيراً أن بعض الأشياء لا تتعلق بنا، وأن الأمر لا يتعلق بما تريدون فعله في عالم مثالي، بل بما تفعلونه في الظروف التي تسنح لكم».

الشجاعة الحقيقية لديه تقوم على الاعتراف بضعفه، بإنسانيته، وعلى التخلي عن رغبة التفوّق واكتشاف هذا المبدأ الرواقي الذي بحسبه يكفينا إن أردنا أن نكون سعداء أن نفعل في كلّ الأمور ما يتعلق بنا، ونفوّض أمر الباقي للآلهة. إذاً أجل، علّمته تجربته شيئاً ما، وإخفاقه هو نجاحٌ لأنه أدرك واقعه البدني والواقع بلا زيادة. نقطة جيدة لصالحه: لم يستغرق سوى ستة آلاف ساعة ليفهم ذلك ويصبح خبيراً في الرواقية، أي أقل من المتوقّع بأربعة آلاف ساعة. لكن هذا من دون حساب عامين من الشك والحرمان. أي

365×2×24 = 17500 ساعة من «الكآبة المتعمدة» (لأن الاكتئاب هو على مدار الأربع وعشرين ساعة) احتاجهم ليفهم أنّ قاعدة العشرة آلاف ساعة ربما غير موجودة أو لا تصلح له. إن «قاعدة» العشرة آلاف ساعة مغرية، لأنها تسمح بالاعتقاد أنه يمكننا أن نصبح ما نريد ببذل مقدارٍ كافٍ من العمل، وأن كلّ شيء منوط بالإرادة الشخصية واتجاه الجهد. لو كانت الكفاءة هي مسألة تدريب فقط، ولو كانت عشرة آلاف ساعة تكفي حقاً لإزالة الفروق الطبيعية، فلماذا يستمرون في فصل الرجال والنساء في المنافسات الرياضية؟ وفعلاً، كما يشير ديفيد إبشتاين، لا يكفي أن نريد حتى نستطيع. لكن الاعتقاد أننا لم نصبح أبطالاً في رياضة الغولف بعد عشرة آلاف ساعة لأننا لم نعمل بجدٍّ كافٍ هو اعتقادٌ خاطئ مثل الاعتقاد بأن بطلاً لا يحتاج إلى التدرب، وأن وجوده يكفي ليفوز. إن تجربة العشرة آلاف ساعة الفواحة برائحة المساواة هي وهمٌ أكثر ضرراً من تجربة الإهمال المعاكسة. لا يسعنا أن نقتصد في التدريب ولا أن نذهب أبعد من إمكاناتنا. يجب إذاً ألّا نقول: «حين نريد، نستطيع»، وإنما «حين نستطيع، يحقّ لنا أن نريد».

إذاً أجل، هذا صحيح، حين وضع زين الدين زيدان هدفين برأسه في نهائي كأس العالم عام 1998 في مرمى البرازيل، كان عمره ستة وعشرين عاماً. منذ بداياته مع نادي كان وهو في سن الرابعة عشرة، أنجز ساعاته العشرة آلاف. وكانت تدريباته في نادي يوفنتوس دي تورينو الذي تطور فيه حتى عام 1998 قاسية جداً. عانى زين الدين قبل أن يصبح زيدان. وحين اندفع فيليب بوتي بين

برجَي مركز التجارة العالمي عام 1974، كان يوشك أن يحتفل بعيد ميلاده الخامس والعشرين. وكان هو أيضاً يتدرب، ولا بد أنه حقَّق أكثر من عشرة آلاف ساعة. وخاض تجربة الارتفاعات الشاهقة: في عام 1971، مشى على حبل بين برجَي كاتدرائية نوتردام. وفي عام 1973، فعل الشيء نفسه بين أعمدة جسر هاربر بريدج في مدينة سيدني، أكبر جسر في العالم.

لكن لنطرح السؤال بطريقة بسيطة وصادقة: بعد تفكير، ومن دون التشكيك بفضيلة الجهد، مَن يظن أنه بعشرة آلاف ساعة يمكنه، إن لم يصبح بطل العالم، فعلى الأقل أن يصل إلى مستوى رفيع في مجالٍ اختاره؟ ولأولئك الذين يتردّدون بينكم في الإجابة، هاكم سؤالاً آخر علينا أن نتّفق عليه: من يظن أنّ عشرة آلاف ساعة تدريب تكفيه ليتجرأ على المشي على حبل ممدود على ارتفاع أربعمئة متر؟ أو لنقل، بتواضع أكثر، ومن أجل بداية بسيطة، بين برجي كاتدرائية نوتردام؟



4

تجربة النعمة

الإلهي لا يتطلب جهداً.
أسخيلوس

يعشق يانيك نواه الموسيقى. حين يغني، يحلق. حين يرقص، يشعر بالسعادة. ذات يوم قطع على نفسه عهداً أنه سيجعلها مهنته. هو الآن لاعب تنس محترف. ولم يفُز بعد ببطولة رولان غاروس. ها نحن في السادس من نوفمبر عام 1982، الساعة السابعة صباحاً في حانة تولوز الليلية يقهقه على حلبة الرقص، ثملاً، مع مجموعة من الأصدقاء. إنها حفلة. تفصيل صغير في غضون بضع ساعات، ست ساعات بالضبط، عليه أن يلعب المباراة النهائية ضد التشيكي توماس سميد، في الساعة الواحدة تماماً. هذا ما يحدث حين لا يعرف المرء أن يرفض اقتراح أصدقائه للخروج واحتساء كأس شراب. ولمّا أغلقت الحانة الليلية أبوابها، كان الصبح قد انبلج. ولأسبابٍ غير واضحة، خلع ثيابه، وألقاها بين حشد السوق المذهول، وتمرّغ في مجرى ماء وعاد إلى الفندق بسرواله الداخلي. أغمض عينيه أخيراً، وها هو يضطر إلى فتحهما من جديد -أنتم

تعرفون إحساس مَن لم ينَم إلّا دقيقة بينما تؤكّد الساعة العكس. إنها الساعة الثانية عشرة وعشر دقائق ظهراً. قهوة سادة، كرواسان، أسبيرين، ومضغوطات ضدّ الوهن. وسرعان ما أصبح في ملعب كرة المضرب. وعلى العكس من جميع التوقعات، وعلى الأخص توقعه هو، فاز بنتيجة 6-3، و6-2، في حالة ذهول.

ماذا حدث؟ ما العبرة المُستخلصة من هذا الحدث؟ الملاحظة الأولى: لا يوجد دوماً عبرة في الرياضة، وإنما يوجد منطق. من المؤكد أن المشروب ليس محبّذاً كطريقة للتدريب أو الاستعداد لمباريات رياضية، لكنه نجح هذه المرة: وبدل أن يبقى وحيداً في غرفته يجترّ أفكاره عن مباراة اليوم التالي ويُكابد الأرق، أتاح الاحتفال طوال الليل ليانيك أن ينسى التحدي. تحرَّر عقل اللاعب من كلّ قلق، وارتاح أكثر ممّا يعتقد، لذلك سيتمكن من اللعب باسترخاء تام، لأنه ليس لديه أيّ توقع. تتيح له لامبالاته النسبية بالهدف أن يثق ثقة مطلقة بجسده، وأن يختبر هذا «الاسترخاء» الشهير، هذا العلاج السحري المزعوم لإجهاد الحياة الحديثة، الذي يهرب منا عادة بما يتناسب مع ما نبذله من جهد للوصول إليه. هذا طبيعي: حين أقول لكم «استرخوا!»، ستصبّون كلّ إرادتكم نحو هذا الهدف، وستتشنجون. ومثل ثعبان يعضّ ذيله، يستحيل الاسترخاء إذا حصرتم تفكيركم فيه! أمّا هنا، بفضل الكحول، يعمَل الجسد على الرادار، دون أن يعُوقه الوعي من قريب أو بعيد. شكلٌ من أشكال نسيان الذات، من عدم التفكير، من حالة زِن عفوية ننجح فيها بكلّ شيء لأننا لا نعود نهدف إلى أيّ شيء. وللوصول إلى

هذه الحالة، الاسترخاء هو شرط ضروري. يجب أن نثق بالجسد ثقة مطلقة، وأن نوافق على منحه السلطة. يعترف السائر على الحبل فيليب بوتي أنه خاض تجربة يانيك نواه نفسها: «وأنا ثمل من الكحول، رحتُ أبرهن أنّ جسداً يعرف لا يحتاج إلى قائد...[1]». سلوك جسد في حالة ثمل أو الأصح ملاحته الآلية، والإذن له أن يقود نفسه بنفسه باعتباره جسداً خبيراً لا يمكن أن تقوم مقام المنهج لكنها تتدخل هنا كدليل. هذا الدليل الذي يمكن أن يدَع الجسد يتصرّف حين يعرف. ما دام يعرف، ستقولون لي، فهو يعرف ما تعلّمه، على مدار ساعات. وحتى يستطيع السائر على الحبل أو لاعب التنس أن يثق بجسده إلى درجة أن يتركه يفعل ذلك، لا بد أنه درَّبه بالتأكيد. ولزمنٍ طويل. أو الأصح لا بد أنه هيَّأه لذلك. هذه ليست مجرد مسألة وقت، وقد رأينا ذلك في الفصل السابق. وإذاً، مسألة ماذا هي؟

في العام التالي، عام 1983، هذه المرة صاحٍ وعلى أتمّ الاستعداد، فاز يانيك نواه ببطولة رولان غاروس. حين ربح المباراة، «شعر أنه لم يعُد يلامس الأرض، وأنه يطير، وأنه أصبح أخفّ من الهواء. كأنه في حلم؟ لا، بالتأكيد لا، إنه... ليس كأي شيء آخر»[2]. لن تصادفه هذه الحالة إلّا مرة واحدة، بعد بضع سنوات، وهو في سريره ذات صباح، بين النوم واليقظة: «سعادة

(1) Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Actes Sud, 1997.

(2) Yannick Noah, *Secrets etc...*, J'ai lu, 1999.

بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، أنا سعادةٌ من رأسي حتى أخمص قدمي، لا يمكن لشيء أن يؤثر بي. عشرون ثانية. لا أرى جدي لكنني أشعر بحضوره». جده الذي لم يعُد موجوداً في هذا العالم، لكنه يتجلى فيه. تجربة صوفية وعلى الأخص تجربة جسدية. للأسف! في الحالتين، هذا لا يستغرق زمناً مديداً. لكننا حين نعرف مثل هذه السعادة يستحيل أن ننساها. لا نأمل إلّا بشيء واحد: أن نستطيع العثور عليها مرة أخرى.

يمكن لزين الدين زيدان أن يقول الأمر ذاته عن كأس العالم عام 2006. بعد أن غادر فريق فرنسا عام 2004، قرّر فجأة أن يعود إلى النهائي ليكون مسك الختام، وذلك إثر محادثة في عزّ الليل، كما في حلم، مع مُحاور غامض أقنعه بالعودة إلى القمصان الزرق. سيقول كلّ ما يريده. لكنه اعتراف مذهلٌ بالنسبة إلى لاعب متحفّظ. سيكون هذا في آن معاً عودة ووداعاً: «كان هذا يعني كلّ شيء بالنسبة لي، وضعت كلّ ما لدي فيه، وكل ما في أعماقي»[1]. هو مَن قيل عنه أنه أصبح عتيقاً، وظنه البعض أنه انتهى، هو مَن سيلعب في كلّ مباراة كأنه يلعب لآخر مرة ربما، لم يكن قط بمثل هذا التفاؤل. ستدفع إسبانيا والبرتغال ثمن ذلك. أجمل مبارياته، كما في عام 1998، سيلعبها مقابل البرازيل، هذه المرة في ربع النهائي، في الأول من تموز عام 2006، في مدينة فرانكفورت. مباراة مثالية من

---

(1) Alix Delaporte et Stéphane Meunier, *Zidane, un destin d'exception*, Studio Canal, 2007.

البداية إلى النهاية. حين يلمس الكرة، يلمس العبقرية. جان-ميشيل لاركيه، وهو ذاته لاعب دولي قديم ومعلّق أسطوري للفريق الفرنسي مشهورٌ بلسانه السليط، يهتف متعجباً: «لم أرَ في حياتي لاعباً يفعل هذا في الملعب إنه تحفة فنية». يظل زيدان عادياً: «ها نحن ندخل إلى المباراة... سنواجه البرازيل، ولا يهمنا، إن خسرنا، نكون خسرنا». والمفارقة هنا أنه بسبب قوة البرازيل فإنّ من السهل اللعب ضدّها: ليس هناك شيء ليخسره بالتأكيد. وهذا أقلّ ممّا حصل عام 1998، لأنها ليست مباراة نهائية. فضلاً عن ذلك كان الجو في الممرّ المفضي إلى غرف الثياب في الملعب مريحاً فعلاً بين الفريقين: يتمازحون ويتعانقون ويسعدهم أن يلعبوا معاً. أحياناً نلعب ضد، وهنا نلعب مع. ليست البرازيل خصماً مثل الآخرين، إنها حلم كلّ لاعب كرة قدم. ليس ثمة أيّ ضغط، وإنما فقط متعة. وهذا ما شعر به. يقول زيدان: «كنّا فعلاً في المباراة، كنّا فعلاً مستغرقين. شعرنا في لحظة معينة أنه لا يمكن أن يحصل شيء لنا. هذا يعني أننا نستمتع ونشعر بالسعادة. خاصة حين سجلنا. حين سجلنا هدفاً، راودنا ذلك الشعور بأننا نكاد نحلق فوق السحاب».
يؤكّد بيكسانت ليزارازو الذي كان في الملعب: «كان ملائكياً في تلك المباراة، لم أرَ في حياتي شخصاً مثله. يراودك انطباع أنه لم يكن كائناً بشرياً». زيدان متواضعٌ، لكنه يدرك أنه كان استثنائياً: «ماذا تريدني أن أقول؟ الانطباع، هو دوماً انطباع، أن يُقال إنني أقوم بحركات غير مألوفة. قيل إن البرازيلي كان زيدان هذا المساء. ما أعرفه أنا، هو أنني لو كنتُ وحدي في الملعب، ما كنتُ لأفعل شيئاً أبداً». شكراً لروح الفريق، وربما شكراً للروح ببساطة. شعور

بالحصانة والكمال والأبدية استمر طيلة الزمن الأصلي للمباراة: «كنا في غرفة الملابس، كان هذا أسلوبنا، يا إلهي، نريد أن نلعب أيضاً، ماذا، كان هذا في غاية الروعة، في غاية اللطف، كان...». يبتسم زيدان شارداً في ذكرياته. في ذلك اليوم، يرقص للمرة الأولى والأخيرة في حياته المهنية عارياً تماماً، وهو يقف فوق طاولة التدليك. لا توجد كلمات معبّرة. يحاول يانيك نواه الذي شاهد المباراة مثل كلّ الناس إيجادها: «كان في حالة نعمة. تلك الحالة، بحثتُ عنها، وعملتُ عليها، وأحاول أن أنقلها وأُشَرِّحها. ثمة أيام تسيطر فيها فجأة على جميع العناصر ويغدو هذا طبيعياً، لأنك تعمل منذ خمسة عشر عاماً على ذلك وفجأة دون أن تعرف السبب تصيبك النعمة. أتذكر إيماءات كثيرة، إيماءات انتصار حتماً، إيماءات كثيرة وبخاصة وجهه... وجهه، انظر، أكلمك عنه: أشعر بالقشعريرة، كان هذا مذهلاً. وفضلاً عن ذلك، كان ينظر إلى السماء طيلة الوقت. أنت ترى، كان هذا...». يشرد نواه أيضاً في جمال الذكرى، ويصل إلى خلاصة زيدان نفسها: حتماً لا توجد كلمات معبِّرة، «تلك اللحظات هي لحظات نادرة».

حين انتهت مسيرته كلاعب، أصبح يانيك نواه قائد الفريق الفرنسي إلى كأس ديفيس التي ربحها عام 1991 و1996 وبعد فجوة زمنية مديدة، ربحها في عام 2017. ومنذ أن بدأ يدرب لاعبين آخرين، دأب على التفكير في الشروط التي تسمح له بالتفوّق، بشكل فردي أو في فريق. لا يحب الحديث عن حالة النعمة، مع أنه حدث أن تحدّث عنها بشأن زيدان. «إنه تعبير جميل، لكن عيبه أنه يفترض

أنّ الشخص الذي يكون في هذه الحالة لا يتحكّم فعلاً بما يحدث له. لكن ما يحصل هو العكس تماماً»[1]. لذلك يفضّل عبارة «في المضمار»، من أصل أميركي، وتفترض، على العكس من حالة النعمة، سيطرة كليّة. حين نكون «في المضمار» نلعب بإتقان دون أن نفكّر في الأمر، ويصبح كلّ شيءٍ فطرياً وطبيعياً وسهلاً. هذا «المضمار»، يمكننا دخوله والخروج منه بالصدفة، لكن الهدف هو أن نستطيع دخوله متى شئنا. النعمة مقدَّرة، وهي كلمة من أصل ديني تفترض شكلاً من أشكال السلبية أو الصلاة؛ أمّا المضمار فيغزى، وهي كلمة ترادف النشاط والصناعة والأرض أيضاً التي يمكن أن نشغلها. النعمة هي حالة، أمّا المضمار فهو فسحة. وطبقاً للاشتقاق تأتي كلمة (المضمار) من اللغة اليونانية «حزام أو نطاق». أمّا أنا فأفضل الحديث عن «نقطة الفعل»، النقطة التي يتوافق فيها المرء مع نفسه، لا تعود توجد أية مسافة بين النية والفعل. نقطة الفعل هي نقطة طبيعية، لا يعود يترتب عليك فيها التفكير بما ستفعله، لأنه سبق أن بدأت بفعله. إنها النقطة التي تغدو فيها أكثر هدوءاً وأكثر فعالية ممكنة في آن معاً، نقطة تركيز ونسيان تكون فيها أنت نفسك فعلاً لأنك لم تعُد تفكر في نفسك. نقطة كل ما تفعله فيها يشبهك، ويتطابق مع فكرتك عن الحياة. إنها النقطة التي يتساهل فيها كلّ شيء ويبدو منطقياً، نقطة تركيز تغدو فيها علاقتك بنفسك وبالآخرين وبالعالم منسجمة. إنها نقطة سعيدة، نقطة انتهى.

---

(1) Yannick Noah, *Secrets etc...*, J'ai lu, 1999.

لا يهم إن كنتَ تحب الرياضية أم لم تكن، إن كنت تمارسها أم لا: مسألة السهولة أو النعمة تخصّ كل الناس، وجميع مجالات الحياة. تصلح الرياضة هنا كمثال، لا سيما أنه من السهل فهمها. نعرف حقّ المعرفة حين لا يكون أحد ما «في جسده»، أو عندما، على العكس، يكون أحد ما «في مباراته» أو «في سباقه». لكي تصف فرانسواز ساغان نقطة فعلها، ولحظات النعمة في الكتابة لديها، تستخدم أيضاً مجازاً رياضياً: «عندما يبدأ ذلك، فإنه يشبه آلة فعالة تعمل بشكلٍ مثالي. إنه يشبه رؤية جري المئة متر في عشر ثوانٍ. أرى معجزة العبارات التي تتجمّع، والعقل الذي يعمل خارج ذاتي تقريباً. أصبحُ المشاهدة الخاصة له. عندئذٍ، أكتب بسهولة فائقة، ولا أعود أتوقف. وحين أسترسل في ذلك، يصبح الأمر رائعاً. ثمة لحظات مباركة فعلاً. أجل، أحياناً، أشعر أنني ملكة الكلمات. هذا خارق، إنها الجنة. حين أؤمن بما أكتب، تنتابني سعادة مجنونة، وأغدو ملكة العالم»[1].

ترى عازفة البيانو هيلين غريمو المشهورة بحبها للذئاب مثل حبّها لجمال عزفها أنّ عازف البيانو، أمام لوحة الملامس، هو «في حالة زيارة مقدّسة» فهو «ينفعل» بحدس وجود «وحي يُنير الفكر فجأة ويُخضع سلوك الجسد» ليس في هذه المفردات أي شيء يتعلق بالرياضة، إنها في آنٍ معاً مفردات دينية وإعجازية. «ما يفعله عازف البيانو من خلال العمل، هو تحضير وقت الزيارة. حين أجتاز

(1) Françoise Sagan, *Je ne renie rien, Entretiens 1955-1992*, Stock, 2014.

المسرح أكون وحيدة، وحين أعزف، لا أعود كذلك. ثمة وجود يحميني. أهو وجود الموسيقى؟ أم وجود الموسيقيين الذين أعزفُ لهم؟ يُضاف إلى ذلك، حين أنفصل عن نفسي، وأراني أعزف وأنا مستغرقة في العزف، يحدث لي أن أرى نوراً يهبط ويحيط البيانو بهالة فأعرف أنهم هم هذا النور». هذا الانفصال يشبه ما تذكره فرانسواز ساغان، التي تتحدّث هي أيضاً عن «معجزة» تحضرها «كمتفرجة»، عن «جنة»، عن حالة تعمل فيها «خارج ذاتها تقريباً». اكتفت هيلين غريمو بإلغاء كلمة «تقريباً» -فهي ليست من هذا النوع- ووصفت تجربة روحية وجسدية في آن معاً -كما يليق بالروحانيين الحقيقيين. تصبح، كما تقول، «ساحرة، وسيطة روحية»، وتستحضر أرواح المؤلفين الموسيقيين وهي تعزف موسيقاهم. قد نبتسم أو نرتعش أو نُعجب ببساطة لأنّ عازفة بيانو محترفة لا تكتفي بعزف الموسيقى، بل تُجازف في تجربتها، في حالة نبويَّة. من جهة أخرى، يمكن أن نعيش إلهاماً دون أن نكون مُلهمين، وتستطيع هيلين غريمو أيضاً أن تُنير لنا طبيعة هذا الإلهام، وأن تصفه من خلال التحليل. تجربة النعمة هذه هي أولاً تعديل العلاقة بالزمن: حين «يعود عازف البيانو في كلّ صفحة من النوتة الموسيقية إلى معنى الزمن، يأتي المستقبل إليه بدل أن ينجرف نحوه». إنّ عزف مقطوعة موسيقية هو رحلة في الزمن أو الأصح هو رؤية الزمن يرتحل نحو ذاته. عازف البيانو «يمزج كلّ شيء في حاضرٍ بلا حدود؛ وفي اللحظة الحاسمة، يسمو مفتوناً: الأرض تفرّ من تحت أصابعه، إلى البعيد»[1]. إذا كان

(1) Hélène Grimaud, *Variations sauvages*, Robert Laffont, 2003.

الحاضر بلا حدود، فمن الطبيعي أن يعود إلى الماضي أيضاً، ويسمح بالتواصل مع المؤلف الذي عاش تجارب مماثلة. إنّ عزف مقطوعة موسيقية لمؤلف، هو دخول في مشاركة وجدانية معه، وتكرار الأمر ذاته مرة أخرى، والشعور بوجوده في عمله الفني. هذا ليس مستغرباً، في الحقيقة: أليس جميع الفنانين وسطاء روحيين، قادرين على التواصل خارج المكان والزمان مع كلّ واحد منّا، من خلال أعمالهم الفنية؟ مَنْ لم يشعر أن كتاباً، أو فيلماً، أو قطعة موسيقية، قد أُلِّفَوا من أجله؟ الفنانون هم توائم روحنا، التي تبحث عن لحظات النعمة لتشاطرنا إياها. المفارقة هي أننا في حالة النعمة نستغرق «في الداخل» بحيث لا يعود يوجد أي شيء آخر، وأنه ليس ثمة شيء نتشاطره: «ثمة لحظات، يكتب شومان، تتملكني فيها الموسيقى تماماً، ولا أعود أسمع إلّا الأصوات، وبدقة إلى حدٍّ يستحيل معه عليّ تسجيل أي شيء». وحين «ينجح الأمر»، يستحيل أن أترجّل من القطار لأدوّنه. الشيء نفسه حين يحدث استعصاء، لا يعود يوجد أيضاً أي شيء عظيم لأفعله: «عزف البيانو في الأمس بشكل سيىء للغاية، كأنّ أحداً كان يُمسك ذراعي. لم أشأ إرغامها. بدا الاضطراب والغموض يغمران الكائنات والسماوات»[1]. روبرت شومان مثل هيلين غريمو، يعرفان كلاهما أنه يجب عدم الإرغام. لا بد من التحضير للزيارة، لكن العمل لا يضمن بأيّ حال من الأحوال الإلهام. ليس العمل إلّا قاعة انتظار للنعمة.

---

(1) Hélène Grimaud, *Leçons particulières*, Robert Laffont, 2005.

تلك النعمة ليست مضمونة على الإطلاق، واقتصرت النخب، مثل جميع الناس، على تأمّلها. لكن لمعرفة هذه النعمة، وحتى تشعر أنك ملك أو ملكة الأرض، لا حاجة لأن تكون بطلاً في أي شيء: كرة القدم، وكرة المضرب، والأدب أو الموسيقى لا يستخدمون هنا إلّا للإشارة إلى وحدة التجربة، وحدة نقطة الفعل، حين «يبدأ الأمر»، وحين «يسير»، وحين «يكون على ما يرام»، وحين «يكون. . .» يستحيل التعبير بكلمات أو النقل بعلامات موسيقية لأنّ الكلام، مثل التأليف، هو انفصال عمّا نعيشه، خروج منه لتدوينه وشرحه بدلاً من إبقائه «في داخلنا». نقطة الفعل، أفضل طريقة لنتكلم عنها، هي نقاط القطع والتعليق. . .

كيف نصل إلى هذه النقطة؟ إذا خضتم سابقاً تجربة «المضمار»، أو «النعمة»، أو «نقطة الفعل»، فإنّ أفضل وسيلة للعودة إليها هي إعادة شقّ الطريق الذي سمح لكم بالوصول إليها. يسمّي يانيك نواه ذلك «حُصيات عقلة الإصبع». ماذا فعلتم في الساعات السابقة؟ في أي بيئة كنتم؟ ما هي الأشياء والأشخاص الذين كانوا يحيطون بكم؟ بماذا كنتم تفكرون؟ . . . إلخ. استرخوا، استحضروا الذكريات والأحاسيس. سجلوا كلّ شيء، ذهنياً أو كتابةً. مثلاً، بالنسبة إلى فرانسواز ساغان، التي أجابت الصحافيين مراراً بهذا الشأن، يبدو الأمر كشيء من هذا القبيل: «أعمل ليلاً لأنه الوقت الوحيد الذي يمكنني أن أعمل فيه بهدوء، بلا هاتف، ولا زيارات. . . ومن دون انزعاج. العمل ليلاً في باريس يشبه العمل في الريف. الحلم! أعمل من منتصف الليل حتى السادسة صباحاً. النهار، إنه وحش، إنه

مواعيد. زمن الليل هو بحر هادئ. لا ينتهي. أحب رؤية شروق الشمس قبل أن أخلد إلى النوم. يحدث لي أن أكتب رواية خلال عشرة أيام أو خمسة عشر يوماً. وفي غضون ذلك، أفكّر بالقصة، أحلم وبعد ذلك أتحدّث عنها. تخطر ببالي بعض الأفكار التي أضيّعها. في الريف، أعمل بعد الظهر. لذّة الريف هي في إمكانية التسكّع خارجاً حين نستيقظ، ومشاهدة العشب والطقس. ونحو الساعة الرابعة عصراً، نقول للآخرين: «يجب أن أذهب لأعمل». أشكو، أئن، وأنافق. وما يسحر، حين أنسجم مع الآلة الكاتبة أو القلم، فإنني أنسى وقت العشاء. هذا لا يعني أنني أكتب أفضل في الريف. يمكنني أن أعمل في أيّ مكان تقريباً: على مقعد، عند جذع شجرة، في رحلة. حين يكون لدي قصة في رأسي، أشبه امرأة حبلى. لا تفكر طوال الوقت في جنينها، لكنها من وقت إلى آخر، تتلقى ركلة تذكّرها بوجوده. [أحياناً] يحدث هذا في منتصف الليل. أضيء المصباح، أبحث في كلّ مكان عن قلم رصاص، أدوّن فكرتي على قصاصة ورقة، وفي اليوم التالي، أُضيعها. أدوّن الكثير من الملاحظات، لكنها ذات طابع خيالي محض. الكسل ضروري. يزداد غالباً مع الوقت الضائع الذي أؤلف فيه كتباً، مع أحلام اليقظة، حين لا أفكر بأي شيء».

خصّص يانيك نواه كتاباً كاملاً ليعرف هل هناك طريقة للدخول «في المضمار» وطبّقها على حياته كلها: **أسرار إلخ...** (*Secrets etc...*) (ستلاحظون نقاط القطع والتعليق بدءاً من العنوان). ومن دون خيانة هذه «الأسرار»، سنستحضر بعضها في هذه الصفحات،

وأولها، ربما هو الأكثر أهمية: «في عام 1991، يكتب، حين قرّرت إنهاء حياتي المهنية بهدوء، غيَّر اكتشاف اليوغا بشكل جذري تصوري للحياة. أدركت أنني سأستطيع أن ألعب كرة المضرب بمتعة واسترخاء لكن بسبب جهلي لهذه الأمور، لعبت بقوة وضراوة». والمفارقة هي أنّ يانيك يكتشف فضائل الهدوء والاسترخاء حين يتوقف عن اللعب. تعتبر حالة يانيك نواه خاصة جداً: لم يعرف كلاعب النعمة فعلاً إلّا مرة واحدة، في بطولة رولان غاروس عام 1983، ولم يكفّ منذ ذلك الحين عن التساؤل عمّا نقصه في السنوات التالية ليجدِّد مأثرته. الشرط الأول لظهور النعمة هو عدم استحضارها بالقوة.

يطرح زين الدين زيدان أيضاً أسئلة عن أصل النعمة التي اختبرها. بالتأكيد هو لا يستخدم هذه الكلمة. يحذر منها، وهو على حقّ. يعرف أكثر من أي شخص آخر أنه عمل بجِدٍّ، يعرف التضحيات منذ طفولته المبكرة ليصل إلى أعلى مستوى. لكنه يعرف أيضاً، يعرفه بحكم أنه جرّبه مراراً وتكراراً، أنه يوجد شيءٌ ما فوق أعلى مستوى، شيءٌ أو أحدٌ ما أسمى، لديه الكلمة الفصل في هذه القصة، قصته. لماذا، على سبيل المثال، لم يسجّل أيّ هدف في أية منافسة، أما في كأس العالم 1998، فيتنَّشط ويبرز فجأة في النهائي، ويسجل هدفين متلاحقيْن ضد البرازيل؟ عندئذٍ هذا مهم فعلاً، وحتى مهم مضاعفاً. هدفان بالرأس، رجاءً، مع أنه باعترافه الصريح، ليست هذه نقطة قوته. أو مثالٌ آخر، كيف حدث في نهائي دوري أبطال أوروبا عام 2002، وتجرأ، بناءً على تمريرة مستلمة من

روبيرتو كارلوس الأشبه بشمعدان الروكبي، أن يضرب الكرة بمنتهى العفوية، بقدمه اليسرى، مستأنفاً طيرانها لتنتهي في الشباك؟ حركة مثالية، ذات شفافية خارقة، كأنّ الجسد تلقّى أوامر. يعلق زيدان في وثائقي عنوانه **زيدان، قدر الاستثناء**: «هو ذاك، هذا يحدث مرة في الحياة. وقد حدث معي لحسن الحظ. بعد ذلك تتأمل وتقول: «هل ساعدني أحد، ألم يساعدني أحد؟»». أمّا أنا فأقول في جميع الأحوال... اعتنى بي أحد...». مَن هو هذا «الأحد» الذي ساعده؟ هل زيدان مؤمن؟ لا يقول ذلك. لكنه يعترف على هذا النحو أنه يشعر بقوة خارقة ترافقه وتحميه، أو على الأقل نجمه محظوظ.

حين نرى زيدان ينجز هذه الحركة، التي اعتبرت منذ ذلك الحين كأحد أجمل الأهداف في تاريخ كأس أوروبا، نشعر أنها حركة سهلة بالنسبة له، وأنه لم يحتج إلّا إلى الإرادة حتى يفعلها. نعرف، ونحن نراها، أننا لن نستطيع فعلاً تقليدها. هنا يصبح الأمر مشوقاً، لأن الأمر ذاته ينطبق على زيدان. هذه الحركة العسيرة على التكهّن يستحيل أن تتكرّر حتى بالنسبة له. ما نجح فيه من دون أي تفكير خلال هذه المباراة النهائية، يقول ذلك بهدوء، لم يسعه فعله مرة أخرى قط بالتدريب. الكلمات المهمة هنا هي: «دون أيّ تفكير». كانت ضربة «بمنتهى العفوية»، بكل ما تحمله الكلمة من معنى. لأنّ زيدان لم يفكر، نجح. أو بعبارة أدق: نجح لأنه لم يفكر ولأنه كان زيدان. لا يكفي عدم التفكير حتى يلعب المرء بإتقان مثله. وإلّا لكان الأمر في غاية البساطة. لكنْ حين يكون زيداناً،

تأتي لحظة لا يعود يحتاج فيها إلى التفكير، أو الأفضل له ألّا يفكر. حين تصبح كرة القدم طبيعة ثانية وغريزة، حين يمتلك المرء جسداً يعرف، عليه أن يتركه يفعل.

الرائع في هذه الحركة ليس الحركة نفسها، وإنما أنه تجرأ على القيام بها في تلك اللحظة بالذات. ليس لأنها المباراة النهائية وحسب، وإنما لأنها المباراة النهائية التي سبق لزيدان أن خسرها مرتين في عامَي 1997 و1998 مع فريق يوفنتوس دي تورينو. كان خوفه كبيراً من أن يخسرها من جديد، هذه المرة مع ريال مدريد، وأن يصبح في نظر زملائه في الفريق، وفي عالم كرة القدم وفي نظر الجميع، «قطة سوداء» تجلب النحس. أعظم نجاح لزيدان في مباراة الرهانات هذه، هو أنه لم يدَع هذه الفكرة تشلّه. فكيف توصل إلى ذلك؟ لم يصف طريقته، وليس أكيداً أن لديه طريقة، لكنه يستطيع أن يصف سيرورته الذهنية في لحظة القيام بحركة استثنائية.

بعد أربع سنوات، في عام 2006، في نهائي كأس العالم ضد إيطاليا، توجّب عليه أن يسدِّد ركلة جزاء في الدقيقة السابعة، في مواجهة بوفون، حارس مرمى أسطوري، يعرفه عن ظهر قلب، لأنهما غالباً ما تواجها حين كان زيدان يلعب في إيطاليا، في فريق يوفنتوس. تسديد ركلة جزاء هو اختبار ذهني لا مثيل له. خاصة بالنسبة إلى مثل هذا اللاعب الكبير الذي قد يخسر كلّ شيء فيها. الإخفاق في ضربة جزاء في نهائي كأس العالم لن يُمحى ولن يكون قابلاً للإصلاح، لا سيما أن هذه آخر مباراة في مسيرته. حين نسدّد

ضربة جزاء، فالتردّد هو أسوأ الشرور، كما قال ديكارت قبل قرون من اختراع كرة القدم. زيدان نفسه يشرح ذلك، ركلة الجزاء هي حركة خاصة. لأنها ليست فعلاً في اللعبة، ولأننا نستعد لها، يستحيل الاعتماد على الغريزة: «حري بك أن تعرف مسبقاً أين ستسدد، لأنك قد تُفَاجأ». يجب أن تقرِّر قبل أن تندفع وأن تختار الجهة وقوة الركلة وارتفاعها وألّا تغير رأيك في أثناء التنفيذ. وأيّ شك وأيّ تردّد بسبب حركة الحارس مثلاً تؤدّي إلى عاقبة وخيمة. حين يتقدم زيدان ليسدّد، حبس العالم بكامله أنفاسه. يسدد عادة من داخل قدمه اليمنى، بركلة قوية، وتتجه كرته نحو أقصى الزاوية اليسرى من الشباك. وخلافاً لأي توقع، وأي منطق، وأي حذر، يقدّم زيدان حركة مجنونة: ركلة بانينكا (نسبة إلى اسم مخترعها اللاعب التشيكي أنتونين بانينكا). يسدّد وسط المرمى تماماً على يمين حارس المرمى، لكنْ بلا قوة، حاقناً الكرة لتسقط مثل «ورقة ميتة». اعتمد على توقع بوفون الذي اندفع فعلاً إلى اليمين، هناك حيث يعرف أن زيدان يسدد عادةً. وعلى عكس ما توقع، سنح الوقت لحارس المرمى الإيطالي أن يوقف حركته وأن يلتفت ليرى الكرة ترتدّ خلف خط مرماه بعد أن اصطدمت بالعارضة. كان ذلك أشبه بلاعب تنس، عند الكرة الحاسمة، يجرب ضربة خفيفة غير متوقعة على الخط بدلاً من ضربة ساحقة هادئة ومتوقعة. يستغرب يانيك نواه: «بينما مليارات الناس متوترة وتطمئن على الركلة، في تلك اللحظة، يلعب. هذا لا يُصدق، أليس كذلك؟». لا يُصدق لكنه حقيقي. لماذا هذه الحركة البالغة الخطورة في المباراة النهائية لكأس العالم، أمام مليارات المتفرجين؟ المعني الأول بالأمر، لو

سمعناه، لا يعرف شيئاً عن ذلك. زيدان: «إنه شيء آني فعلاً. أقول في سرّي. . . حين أركّز الكرة، وأتراجع مسافة الاندفاع، وأَهُمُّ بالتسديد، حينها يحدث ذلك. وليس قبله. يحدث ذلك حينها، يحدث في غضون عشر ثوانٍ فعلاً. أقول هذا، ولابد أن أفعله». يبدو أن زيدان المتمرد على توصياته ذاتها لم يكن يعرف ما سيفعله قبل أن يفعله. بوغت به على هذا النحو. لكننا إنْ أصغَينا له أفضل، كان يعرف قبل الركلة مباشرة. يؤكد زيدان المبدأ الثاني لديكارت: حتى يكون أيّ قرار صائباً، لا نحتاج إلى التفكير فيه زمناً طويلاً، ولا التفكير فيه البتة. يجب اتخاذه وحسب، وعلى الأخص الالتزام به. هنا، هو آني. يتزامن قدر الإمكان مع التنفيذ. وليس ثمة أيّ مجال للشك. وليس ثمة وقت بمنتهى البساطة. يحدث الأمر بسرعة كبيرة ما يجعل صعباً على المرء أن يعرف هل زيدان هو مَن اتّخذ القرار أم أنَّ القرار فرض نفسه عليه. هذه الفورية وهذه الآنية هي شرط النجاح. إذاً لدى زيدان طريقة فعلاً: ورغم أنّ ركلة الجزاء لا يمكن أن تكون حركة غريزية، إلّا أنه تصرف هنا بحيث يجعلها غريزية ما أمكن، عن طريق التفكير فيها أقصر فترة زمنية ممكنة. نجح في آن معاً ألّا يفكر فيها وأن يتخذ قراراً. توجد حالة عماء أو إلهام، وهو الشيء ذاته الذي يتيح الإقدام على المستحيل وتحقيقه. وحالة لا شخصية أيضاً. حين يجد المرء نفسه في نقطة فعله، يبدو كأنه ليس شخصاً، كأنه لم يعُد هنالك شيء، ولا حتى عقله ذاته، يقف في وجه ما تمليه اللحظة. نقطة الفعل هي أيضاً نقطة العطالة. حين يقول زيدان: «انتبهوا إليَّ»، يعترف أنه لا يشعر أنه يفعل شيئاً عظيماً. ويعرف تماماً أن عليه فعله. كأنه مكتوبٌ. وأنه يكفيه أن

ينصاع لقدره. وفي الوقت نفسه، يتعرّف على شكل من أشكال الإصرار في حركته: «كان من الضروري أن تبقى تلك الحركة». يريد زيدان أن يترك بصمته في مباراته الأخيرة، بالضبط لأنها المباراة النهائية في كأس العالم ولأن جميع الناس يشاهدونها. لا يمكن لركلة الجزاء هذه أن تكون مثل الأخريات. حين يستغرب نواه حقيقة أنّ زيدان لم يشلّه التحدي، وسمح لنفسه بـ«اللعب»، تفوته معلومة أساسية: التحدي الحقيقي بالنسبة إلى زيدان ليس «مجرد» الفوز للمرة الثانية في كأس العالم، وإنما الفوز به على طريقته، الاستثنائية، ليدخل التاريخ بشكل قاطع.

تعتبر فكرة القَدَر أغلب الأحيان محرّضاً على الزهد. إذا كان كلّ شيء مكتوباً، فإن المرء قد يميل للاتّكال على القدرات الإلهية، ولا يعود يتدخل في حياته الخاصة، ولا يعود يروم شيئاً ولا يسعى، ويتخلى عن المباراة. لكن القدر، المُصمّم بإحكام، ليس قوة مناقضة بل محررة. إذا كان كلّ شيء مقرّر سلفاً، فلا داعي للقلق، مهما جازف. القدر، بمعزل عن أنه حكم، يمنحه فرصة ليكون ذاته. هذا قدر على أيّ حال، إنه قدري. فكرة القدر هي دعوة ليس للزهد، وإنما للاسترخاء. والاسترخاء، كما يشرح نواه، يسمَح باللعب على أفضل وجه ممكن. حين يتحرّر المرء من المسؤولية ومن قلق الخطأ، وينتهي «التفكير الضيق»، وينتهي الخوف من الفوز، يودِّع الخوف من الخسارة. وفي نهاية المطاف، تحلّ فرحة اللعب الخالصة. بلا هدف، إلّا هدف المتعة.

الإيمان، أياً كان موضوعه، يحرّر الجسد من الفكر. لا شيء أنفع لمن يباشر عملاً صعباً من الإيمان بأنه سبق وأُنْجِزَ في مكان ما. ربما لهذا السبب نلاحظ لدى الملاكمين، خاصة من فئة الوزن الثقيل، الفئة الأكثر خطورة، مثل هذا الحماس الديني الكبير. لم ينسَ أحد محمد علي، واسمه الأصلي كاسيوس كلاي، وأنه اعتنق الإسلام. ولا جورج فورمان، منافسه الشهير في «مباراة القرن» التي نُظمت عام 1974 في كينشاسا، وأصبح بعد اعتزاله قساً في تكساس. ما من شكٍّ في أن الإيمان بالله، أياً يكن، يساعد على تجاوز المحن، وعلى التحمّل حين تنهمر اللكمات. نعاني أقل حين نؤمن أنّ لهذا الألم معنى. نخاف أقل حين نعرف أن الله يحمينا ويراقبنا. السائر على الحبل فيليب بوتي، حين يخطو أول خطوة على حبله، يكون قريباً جداً، هو أيضاً، من الإيمان الديني. لكن إن قيّض له أن يُقيم صلاة، لتوجّه بها إلى الآلهة التي تعيش في قدميه وفي ساقيه، إلى تلك الآلهة التي تتوقف حياته عليها والتي بفضل تدريب لا تشوبه شائبة، اختارت السكن في جسده. عميد كاتدرائية القديس يوحنا الإلهي[1] في نيويورك، وهي أكبر كاتدرائية في العالم، حين اعْتُقِلَ فيليب بوتي في كنيسته لارتكابه فعلاً منافياً للقانون كما سبق أن فعل في كنيسة نوتردام، طلب من الشرطة إخلاء سبيله فوراً، لأنه بغض النظر عن أنّ السائر على الحبل متسلّل، كما يوضح، إلّا أنه ينتمي إلى الكاتدرائية: «السائر على الحبل والكاتدرائية وجهان لعملة واحدة. إنه تقليد. يكفينا أن ننظر في مخطوطات القرون الوسطى.

---

(1) جيمس بارك مورتون (James Parks Morton).

إنها إحدى اللحظات الرائعة، إنها الحياة والموت، الجنة والجحيم، إنها قربان ساحر. الكاتدرائية هي حجر، أما السائر على الحبل فهو كاتدرائية تتحرك». وحين سألوه عن رأيه بحقيقة أن فيليب بوتي ليس مؤمناً، أجاب بروح الدعابة: «الله يؤمن به».

5

العثور على الوضعية الصحيحة

ما أبحث عنه هو الحياة، الحياة، دوماً.

أوغوست رودان

ليست السهولة فكرة، بل وضعية. يكفي أحياناً أي شيء، مجرد تغيير بسيط ليجد المرء مكانه في المقعد. هذا مهم، لأنه سيمضي فيه ما يحتاجه من وقت. طريقة الجلوس هي أمر حاسم. لا يتعلق الأمر بإطاعة أمر مدرسي أو أبوي من نوع «اجلس جيداً!» أو «استقِمْ!» وإنما بإيجاد وضعية يشعُر فيها بالارتياح. كلّ شيء يبدأ من هنا.

قبل أن يستطيع العمل، لا بد أن يُجيد التلقّي. ليس كما يتلقى المقعد جسدك، وإنما كما يتلقى هوائي موجات الراديو. عليكم تحديد وضعية الهوائي لتلتقطوا بوضوح ما يوجد هناك. لأن كلّ شيء موجود سلفاً، في متناول يدك. وأياً تكن وضعيتك، فإنّ أوّل شيء عليك أن تفعله، هو تركيز وضعية الهوائي، أي مكانك في المقعد. والحق يُقال، لا يمكنك أن تفعل شيئاً، إلّا انتظار الوضعية، وتركها تتخذ شكلها من تلقاء ذاتها. انتظروا أن تستحوذ الوضعية عليكم.

الوضعية الصحيحة لا يمكن أن تصدر إلّا عنكم، عن جسدكم، وليس عن توصية أو أمر. إمّا أن تأتي بسهولة أو لا تأتي مطلقاً. ثمة يقين وحيد: لن يستطيع أحد إلزامكم بها. لذلك خذوا وقتكم.

إذا فتحتم هذا الكتاب على أمل أن تجدوا فيه وسيلة تجعل حياتكم أسهل، ابدؤوا بتحقيق حلم السهولة هنا، وليس بعد الآن. ثقوا بجسدكم. اتركوه يفعل ذلك، استرخوا. هذا هو الشرط الرئيس لأيّ تغيير حقيقي. للتخلص من الصعوبة، لا تُجدي المقاومة: من السهل أن نلج السهولة. ستأتي السهولة إن أعطيتموها فرصتها.

حتى في فنون الدفاع عن النفس، على الأخص الدفاع عن النفس، تأتي الوضعية أولاً. هذا ما نتعلّمه في البداية. حين يتّخذ الجسد وقفة ملائمة، يصبح التنفس أسهل، لا تتألم المفاصل، وتنتشر الطاقة، وتصبح الراحة فعلاً. حين تحدثت بشأن هذا الكتاب إلى صديقي ألكسي، وهو متخصّص بالرياضيات عن فترة ممارسته اليوغا والتاي تشي، حدَّثني مباشرة عن فرانسوا روستانغ وهو محلّل نفسي فذّ. تلميذ جاك لاكان، انتقل خلال بضعة سنوات من التحليل بالمعنى التقليدي للعبارة، المبني على أساس اللغة، إلى التنويم المغناطيسي كطريقة علاجية. انتبهوا، ليس التنويم المغناطيسي كما في الأفلام، حيث الشخص المعالج هو ضحية مناورة لا تترك أيّ ذكرى. لا. التنويم المغناطيسي ليس إلّا إيحاءً، ونحن أحرار في اتّباعه أو عدم اتّباعه. مثلما حين نقترح عليكم: «دعْ نفسك تتخذ الوضعية الملائمة» بدلاً من «اتخذوا. . .» العنيفة والمحدّدة للغاية.

وهذا لا علاقة له أيضاً بالاستراتيجية العدوانية لسلوكية معينة، حيث يُرغم شخصٌ ما على تبنّي سلوكيات محددة تخيفه، تحت ذريعة تحريره منها. كأنه يكفي إحياء خوفه لجعله يختفي، كأن الخوف يتعب لفرط الشعور به في حين أنه لا يفتأ معظم الوقت يزيده ويؤكّده ويرسّخه في أعماق نفسه، وحتى يمكنه أن يديمه بشكلٍ مضاعف: الخوف من الخوف. يخشى أن يخاف، وهو محقّ، لأنه سبق أن غرق في الخشية بلا عودة. الخوف متقدم دوماً على موضوعه. يضرب هوبير غرونييه، أستاذي في مادة الفلسفة في كلية «كان» للآداب، مثالاً بساحة النجمة في باريس بالنسبة إلى السائقين. دوماً نشعر بخوف شديد، حين نفكر فيها. أمّا حين نصبح فيها، فإننا نتدبّر أمرنا بقدر ما نستطيع. نتخلص من الخوف بواسطة الفعل. لذلك ليس من الضروري على الإطلاق، مثلاً، أن يرغم المرء نفسه على صعود طائرة أو جهاز محاكاة الطيران حين يكون مصاباً برهاب منهما، أو أن يقفز إلى حوض السباحة إن كان يخاف الماء. يقول فرانسوا روستانغ إنه يكفي أن نتَّخذ الآن، وفي الحال وهنا، في هذا المقعد، الوضعية المستحبّة للقضاء على الرهاب. والوضعية الوحيدة المستحبة هي الوضعية التي تجلب لكم الراحة. انتبهوا، الاسترخاء ضروري للراحة، لكن الراحة الحقيقية لا تتوقف على الاسترخاء: «الوضع المريح لا يحكم عليه من خلال الاسترخاء وحده، وإنما من خلال تعبئة جميع أعضاء الجسد وأحشائه. يتوجب أن يشعر المرء أن جميع مفاصله مرنة وجاهزة للحركة، وأن طاقة تنتشر من دون عائق مثل النَفَسْ وأنها تسري من الرأس إلى القدمين ومن القدمين إلى الرأس».

يستخدم الفيلسوف ميشيل سيريس تعبيراً جميلاً للغاية: حتى يصف جسد لاعب كرة المضرب الذي يتلقف الكرة في الوضع الطائر أو حارس المرمى الذي ينتظر ركلة الجزاء، يتحدث عن «جسدٍ مطواع». بالتأكيد، الجسد يظلّ أكثر واقعية. لكن إذا نجح الجسم في جعل نفسه متأهباً لكلّ احتمال، بعبارة أخرى ألّا يتوقع شيئاً ليستطيع التكيف مع ما سيكون، عندها يصبح الجسد «مطواعاً»، ومستعداً لكلّ شيء. يتأهب بأكثر الطرق الممكنة انفتاحاً، دون أن يدع مجالاً للتفكير أن يتداخل مع ما يشعر به. ليس الاسترخاء نقيض الفعل، وإنما هو شرط لإمكانيته. مَن يريد أن يعمل يجب أن يكون قادراً على الاسترخاء التام، وسيتمكن الفعل أن ينبثق مثل البرق. يعمل الاسترخاء هنا، وهو أمر غريب حين نفكر فيه، مثل زنبرك، كلما ازداد الاسترخاء، تركَّز الفعل وتكثّف. يتيح الاسترخاء للطاقة أن تتراكم، حتى تتمكن من الانفجار. أو ببساطة تامة من الانتشار. الراحة هي التي تشفي الرهاب، وليس العذاب. ويغدو الجسد، بمعزل عن شعوره بالوهن بسبب هذه الراحة، مستعداً لأي شيء خاص، وبالتالي مستعداً لكل شيء. في جسدٍ مسترخٍ، «تسري الطاقة بلا عوائق، مثل نَفَسٍ». هذه هي أول بديهة، تبدو مع ذلك مفاجئة أو مفارقة: لدى جسد مسترخٍ طاقة أكثر من جسدٍ متوترٍ.

قبل أن نذهب أبعد من ذلك، ثمة سؤال: كيف تتصوّرون الطاقة؟ أي صورة لديكم عنها؟ هل تتجسد الطاقة بالنسبة لكم في عضلة ضخمة منتفخة بسبب الجهد، مثل عضلة ذراع لاعب كمال أجسام أو ملاكم من وزنٍ ثقيل، أم على العكس في الشبح الممشوق

القامة والحركة الرشيقة لعدَّاء حبشي؟ لمساعدتكم على البت في الموضوع، أقترح عليكم زيارة مجموعة أوغوست رودان الخاصة، برفقته. أكثر قطعة يفخر بها هي بالتحديد تمثال إغريقي للبطل هِرقل بقوته الأسطورية، الذي انتصر في اثني عشر عملاً شهيراً. كيف تتخيّلونه؟ إن رأيتموه كبطل خارق مفتول العضلات، بذراعين ضخمتين، وساقين ثخينتين، وعضلات صدر بارزة، أو مثل منقذ السباحة في مسلسل **أليرت آ ماليبو** (Baywatch)، فقد أخطأتم. «إنه تمثال، يروي الناقد الفني بول غزيل، لا يشبه البتة **هرقل فارنيز** الضخم. إنه في غاية الرشاقة. نصف إله في عنفوان شبابه يتمتع بجذع وأطراف في **غاية الرقة**»[1]. مفاجأة! قوة هرقل ليست هائلة، وإنما خفيفة وحيوية وحركته رشيقة. له هيئة عداء مسافات طويلة وليس عدّاءً سريعاً يتعاطى المنشطات. وإلّا كيف استطاع أن يتغلب في الجري على الأيل ذي الحوافر النحاسية؟ لا يأتي الشعور بالقوة التي يحرّرها جسده من ضخامة العضلات، وإنما من تناسق أحجامها. «تمتزج القوة غالباً مع النعمة، يشرح رودان، والنعمة الحقيقية قوية».

استغرق رودان وقتاً ليفهم هذه المفارقة. وهو شاب، كان يخلط القوة بالجهد. «بلغتُ سن الخامسة والثلاثين دون أن أتجرأ على ترك هذه الطريقة الخاطئة في العمل كنحات. رغبتُ دوماً أن أنجز أعمالاً مهمة وعظيمة، لكنني رغم كلّ ما استطعت إنجازه، كانت تبدو صغيرة وبلا حياة. كنت أعرف ذلك، لكن لم يكن باليد حيلة. وأنا

(1) Auguste Rodin et Paul Gsell, *L'art*, Grasset, 1911.

أتابع العمل بتلك الطريقة، كنت أشعر أنها ليست صحيحة»[1]. وبعد أن ينكبّ لبضعة شهور على منحوتة لم يطلق عليها بعد اسم **العصر البرونزي** ويستبسل لتجنب الفشل، يقرر فجأة، في نهاية عام 1875، أن ينطلق سيراً على الأقدام، ثم في القطار، إلى إيطاليا، للقاء ميكيلانجلو. ستكفيه بضعة أيام في روما وفي فلورنسا ليقلب حياته ويتحرّر من أكاديميته. لا شيء لدى المعلم الفلورنسي يخضع للقواعد التي تعلّمها رودان، ومع ذلك، منحوتاته تنبض بالحياة. وما سعى إليه رودان بلا جدوى منذ سنوات مُتبعاً القواعد المُصطنعة للأكاديمية، ها هو يفهمه فجأة أمام عفوية تماثيل ميكيلانجلو. الوضوح موجود، على مرأى من ناظريه، وليس عليه إلّا أن يتبع الفطرة، وهذا سهل، لكنه اضطر إلى الذهاب للبحث في روما عمّا كان موجوداً لديه في باريس، أو في أي مكان آخر.

بعد بضعة سنوات، أصبح رودان معلّماً بدوره، ودون أن ينكر إعجابه بميكيلانجلو كنحّات، يعبّر عن تحفظات عميقة بشأن معنى فنه. ستَرَوْن أنّ كل شيء يتعلق بوضعية الجسد. إذا أخذتم تمثالاً رخامياً إغريقياً، يشرح رودان، مثلاً تمثالاً للنحات فيدياس، ستجدون أن كل شيء فيه متّسق ومتناغم، الجسد متحرّر من الجهد، متوازن، مرتاح. هناك أربعة اتجاهات في المنحوتة، «وهي توشي الجسد كله بتموج في غاية اللطف. هذا الشعور بالسحر الهادئ يعطيه أيضاً انتصاب الهيئة ذاتها. خط التوازن العمودي المار وسط العنق يسقط على الكعب الأنسي للقدم اليسرى التي تحمل كلّ ثقل

---

(1) مكتبة الكونغرس، فوندز بارتليت (Fonds Bartlett).

الجسد. أمّا الساق الأخرى فهي على العكس حرّة: لا تلمس الأرض إلّا بأطراف أصابعها ولا تشكّل على هذا النحو إلّا نقطة استناد إضافية: يمكنها عند الحاجة أن ترتفع دون أن تخلّ بالتوازن». إنها «وضعية مفعمة بالزهد والنعمة. هذا التوازن المضاعف للكتفين والوركين يسهم أيضاً في رشاقة المجموع الهادئة»[1]. وحتى نشعر فعلاً بما يقوله لنا رودان، أقترح عليكم أن تتخذوا لبرهة وضعية تمثال إغريقي. انهضوا وضعوا كلّ ثقل جسدكم على الساق اليسرى، وضعوا الساق اليمنى أمامكم ولا تلمسوا الأرض إلّا بأطراف أصابعها. ضعوا قبضة على الورك، ودعوا الذراع الأخرى مدلاة، لا بد أن رأسكم سيميل جانباً من تلقاء نفسه. يتلقى صدركم البارز، المتجه نحو الخارج، المحدب، الضوء بشكلٍ كامل. هذه الوضعية المريحة، اللامبالية والمتيقظة في آن معاً، تلخص الفن القديم الذي يعني «سعادة الحياة، طمأنينة، نعمة، توازن، حكمة».

لننتقل الآن إلى الجانب المظلم. أقترح عليكم أن تتخذوا وضعية «على طريقة ميكيلانجلو». ابقوا جالسين، أديروا الساقين جانبياً وهما مضمومتان إحداهما إلى الأخرى، وأديروا النصف الأعلى إلى الجهة المعاكسة. أحنوا الجذع إلى الأمام كأنكم تلتقطون شيئاً. اثنوا وألصقوا ذراعاً بالجسد وأعيدوا الأخرى إلى وراء الرأس. إن استطعتم أن تروا أنفسكم في مرآة دون أن تلتووا أكثر، فإنّ وضع جسدكم يجب أن يحرّر في آن معاً قوة هائلة و«مظهراً غريباً من الجهد والعذاب». وإذا راقبنا التوازن العمودي، «لا يسقط أيضاً

---

(1) Auguste Rodin et Paul Gsell, *L'art*, Grasset, 1911.

على قدم، وإنما بين القدمين: هكذا تحمل الساقان الجذع وتبدوان أنهما تبذلان مجهوداً في آن معاً». وبدلاً من أربعة أبعاد، لا يعود يوجد إلا بُعدين، بُعد للجزء العلوي من الجسد وآخر في اتجاه معاكس للأسفل. «هذا يضفي على الحركة في آنٍ معاً العنف والإكراه: ومن هنا ينتج التناقض الصارخ مع هدوء القدماء. الساقان ملتويتان. لذلك لا يوجد راحة، وإنما عمل للطرفين السفليين. يتلبس تركيز الجهد الساقين معاً والذراعين الملتصقة بالجسد والأخرى على الرأس. هكذا يختفي كلّ فراغ بين الأطراف والجذع: أي لا نعود نرى هذه التفريغات الناجمة عن الحرية في ترتيب الذراعين والساقين، التي تخفف وزن المنحوتة الإغريقية: فن ميكيلانجلو خلق تماثيل مصمتة».

علاوة على ذلك، وضعيتكم في شكل محراب، النموذجية لمنحوتات العصر الوسيط، وحالة الجهد والحزن، تعبران عن المعاناة والاشمئزاز من الحياة. «المحراب هو العذراء الجالسة المنحنية فوق طفلها. هو المسيح المصلوب، وساقاه مسترخيتان، وجذعه منحنٍ نحو الناس الذين يفتديهم بعذابه. إنه أم الآلام التي تنحني فوق جثمان ابنها». يُحْدِثُ الجذع المقعر، المقوّس إلى الأمام، بعد أن كان مقوساً إلى الخلف في الفن القديم، ظلالاً بارزة في تجويف الصدر وتحت الساقين: «باختصار، يشرح رودان، احتفت أعظم عبقرية في العصور الحديثة بملحمة الظل، بينما تغنّى القدماء بملحمة النور. تعبّر منحوتاته عن الانطواء المؤلم للمرء على ذاته، والطاقة القلقة، والرغبة في العمل من دون أمل بتحقيق

النجاح، وأخيراً عن آلام المخلوق الذي تعذّبه طموحات مستحيلة». ميكيلانجلو هو آخر وأهم فنان قوطي عذبته الكآبة بشكل فظيع. موضوعاته المفضلة هي تلك التي يحدّدها رودان: «عمق الروح الإنسانية، قدسية الجهد والعذاب [وهي] ذات عظمة صارمة. لكنني لا أوافق على ازدرائه للحياة. بالنسبة لي، أحاول باستمرار أن أجعل رؤيتي للطبيعة أكثر هدوءاً. يجب أن نسعى إلى الصفاء. سيظلّ في أنفسنا دوماً ما يكفي من القلق المسيحي أمام السرّ المقدّس». وبإزاء عبقرية ميكيلانجلو القوطية المعذبة، يفضل رودان حتماً العبقرية الشمسية للفن الإغريقي. يمكنكم أن تثقوا بنحات: لا شيء أهم من وضعية الجسد. وحسبما تنطلقون من النعمة أو من الجهد، ستتّجهون إلى الحياة أو ضدها. وإذا رغبتم في تجريب توليفتكم الشخصية للنعمة والجهد، اتخذوا مثالاً تمثال **فينوس دي ميلو** أو أفروديت الميلوسية وهو «أعجوبة العجائب!» بحسب رودان: «تناغم رائع، لكن علاوة على ذلك ثمة شيء للتأمل؛ لأننا هنا لا نعود نجد الشكل المحدب؛ على العكس، ينحني جسد هذه الإلهة قليلاً إلى الأمام كما في التماثيل المسيحية. ومع ذلك لا أثر للقلق والعذاب. العمل هو من أجمل مصادر الإلهام القديمة: إنه ممتع في اتساقه. إنه فرح بالحياة، تلطفه الحكمة ويتناغم معها».

الآن وقد أوضح لنا رودان شخصياً ما تنطوي عليه وضعية الجسد، لنعُد إلى مقعدنا برفقة فرانسوا روستانغ. انظروا إن كنتم تستطيعون الاحتفاظ بشيء من فرح الحياة والمتعة الإغريقية في جلستكم. حين تجدون الوضعية الملائمة لكم، اسمحوا لي أن أعيد

طرح السؤال عليكم: أي فكرة لديكم عن الطاقة؟ هل الطاقة بالنسبة لكم هي شيء نجمعه في خزان ثم نستهلكه، مثل البنزين؟ هل هي شيء نضغطه ثم نطلقه، مثل البخار؟ هل هي شيء يجري باستمرار مثل تيار كهربائي أو سائل؛ أو لنستعد صورة فرانسوا روستانغ «مثل نَفَسٍ»؟ هل الطاقة شيء تنتجونه وينبع منكم، أم هي شيء يخترقكم، أم هي شيء يوجد خارجكم وتتزلجون فوقه؟ لا يبدو هذا مهماً، لكنه أساسي. فالصورة التي تحملونها عن الطاقة حاسمة، لأنّ الطريقة التي تتخيّلون بها الطاقة قد تحفّزكم أو تثبطكم، قد تتيح لكم تجديدها بسهولة فائقة أو لا تتيح. باختصار، خيالكم موجود في صميم حياتكم. هو الذي يشكّل صورة جسدكم، وهو الذي يبني طبيعة التبادلات بينكم وبين العالم، وهو الذي ينسجكم. المخيلة تغذّي الإرادة وتزوّدها بالصور. إنّ تخيل الطاقة على أنها صلبة أو سائلة أو غازية يتيح لكم الوصول إلى أنواع مختلفة من الطاقة. وإذا فكرتم في الطاقة على أنها احتياطي فردي على غرار الطاقات الأحفورية والمحرّك الانفجاري، سيكون لديكم احتياطي محدود، وسيترتب عليكم أن تجدوا مصادر خارجية للطاقة من أجل «التزود بالوقود». وإذا فكّرتم فيها كعنصر، على غرار البحر، سيتقدّم الإيقاع في مخيّلتكم على الكمية. وستتسرب الفكرة إليكم بهدوء وتتجدّد الطاقة بلا تعب، كموجة عاتية، كأمواج لا تهدأ حركتها أبداً. وإذا كانت الطاقة هي نَفَسٌ، فيكفيكم أن تستنشقوا لتستعيدوا الطاقة، وأن تزفروا أطول وقت ممكن، وتفرغوا رئتيكم حتى تسمحوا للطاقة أن تتجدد، كما نغير هواء غرفة حين نفتح النوافذ. لذلك اسألوا صوركم عن الطاقة، وجربوا اقتراح فرانسوا روستانغ: بدل أن تتصوروا الطاقة

على نموذج الضغط والانفجار، جربوا النَفَسْ الذي ينساب بحرية. فآلهة الريح، الطبيعية تماماً، هي دوماً الأقوى. في **الأوديسة**، يقرّر إيول إله الريح حياة عوليس أكثر من بوسيدون إله البحر أو زيوس كبير الآلهة. الطاقة مثل نَفَس، مثل بحر، مثل صاعقة: أياً تكن الصورة التي تختارونها، أعطوها فرصتها، واحرصوا أن تعيشونها ببساطة فعلاً. اتركوا أنفسكم تسكن كلّ واحدة منها، جربوها كما تركبون سيارات جديدة، بسرعة غير محدودة. جربوا أيها تعمل أفضل بالنسبة لكم، تنشطكم أكثر، تجعل حياتكم أسهل. ابحثوا عن أكثر صورة مريحة لكم. الراحة في هذه الطريقة هي كلّ شيء. نقطة الانطلاق، ونقطة الوصول: ينحلّ الرهاب بشكلٍ غير مباشر، في طرفة عين، من دون التفكير فيه. ينحل لأنه يذوب في حالة أكبر منه، فيختفي فيها. والتنويم المغناطيسي، يشرح فرانسوا روستانغ، ليس سوى «ممارسة فن الفعل الذي يشفينا من الكثير من العلل المختلفة. وإذا حلّت المشاكل بتأثيره كأنه سحر، فذلك ببساطة لأنه كان يجب ممارستها بدل أن يعذب المرء نفسه في التفكير فيها». بالطبع، يستحيل تنويمكم مغناطيسياً هنا، فنحن في كتاب، وليس في عيادة معالج، لكن الهدف من التنويم المغناطيسي هو الوصول إلى حالة تظهر فيها حقيقة وجودنا بالكامل. حالة ليس فيها أيّ شيء خادع أو اصطناعي، وتتيح أن نحلّ بسهولة محيّرة الصعوبات التي نعتقد أنه لا يمكن التغلّب عليها. لا شيء يمنعنا من الوصول بأنفسنا تدريجياً إلى هذه الحالة أكثر من التنويم المغناطيسي، وأن نأخذ عنها لمحة عامة على الأقل، وأن نفهم مبادئها. وأول هذه المبادئ هي: التوقف عن التفكير.

6

فن التزحلق

الماء، كالبشرة التي لا يمكن لأحد أن يجرحها.

بول إيلوار

قبعته المعروفة بين جميع القبعات، وشعره الأشيب الطويل، وأظافره التي تركها تطول ليتجنّب ملامسة الأشياء بأصابعه الحسّاسة للغاية، كلها تخذله، لكن لا أحد يتعرَّف عليه، لأنه لا أحد يعرفه هنا. يجب القول إنه غامَرَ بعيداً جداً عن عالمه المألوف. في إحدى الأمسيات، ستحلّ جدران الماء مكان جدران الكتب، ومقاعد الرمل مكان مقاعد الجامعة، وصخب الأمواج العاتية مكان صخب المعنى. هذه المرة، سيغرق الفيلسوف الغيور على وحدته والعاشق للصمت في الحشد الشاب والمتحمّس في سينما غراند ريكس، القادم لمشاهدة فيلم **ليلة ركوب الأمواج**. لماذا تزحلق هو نفسه إلى هذا الحدث غير المناسب لعمره ومزاجه؟ هو مَن ألّف كتاباً عن الفيلسوف الألماني لايبنتز، عنوانه **الطيَّة**، وأن ركوب الأمواج هو تماماً فن التقاط الطيَّة وولوج الموجة. أليست الفلسفة ذاتها موجودة لتفسر، أي لتكتشف طيات العالم؟ في اللغة اللاتينية، الكلمة ذاتها

(Ex-plicare): فسر، أي بسط ونشرَ. ثمة شيء لدى رياضة ركوب الأمواج تقوله للفلسفة، ولذلك لبَّى جيل دولوز دعوة المجلة المتخصصة بركوب الأمواج *Surf Session* لاكتشاف أكثر الأفلام إثارة في هذا المجال. في كتابه **المحادثات**، يطور فكرته (التي كانت مغلفة سابقاً): «تتغير الحركات على مستوى الرياضة والأعراف. عشنا طويلاً على المفهوم الطاقي للحركة: ثمة نقطة ارتكاز أو أننا مصدر حركة. الجري، رمي الأوزان... إلخ: إنه جهد ومقاومة، مع نقطة أصلية، رافعة. أمّا اليوم فنرى تضاؤل تحديد الحركة انطلاقاً من إدماجها في نقطة رافعة. وجميع الرياضات الجديدة -ركوب الأمواج، القوارب الشراعية، الطيران الشراعي...- هي نماذج: الاندماج في موجة موجودة مسبقاً. لم يعُد الأصل يمثّل نقطة انطلاق، إنما طريقة الاندماج في مسار. كيف يحدث أن تقبلنا موجة عاتية، أو تيار هواء عمودي متصاعد، «ونصير بينها» بدل أن نكون مصدر جهد، إنها مسألة جوهرية».

«أن نصير بين»، يعني أن نندرج وننزلق في الطيَّة، وهذا لم يعُد يحتاج إلى البدء بالحركة، وإنما يحتاج ببساطة إلى متابعتها. الاندراج الناجح صعب دوماً، لكنه أسهل من الانطلاق من نقطة الصفر. وهذا يتطلب تركيز الانتباه على الخارج، والإصغاء أولاً إلى العالم قبل الإصغاء إلى الذات، والتكيّف مع ما هو موجود مسبقاً، وأن يعتبر نفسه جزءاً صغيراً من كلٍّ يتسلل إليه بخفّة. لذلك لا بد للمرء من الإحساس بالإيقاع للدخول في الرقص وليس أن يفرض إيقاعه الخاص. كلّ هذا من دون جهد، ما دام بلا نقطة ارتكاز وبلا

نفوذ: الحركة موجودة فعلاً، ولا حاجة إلى خلقها، يجب فقط العثور على الوضعية الصحيحة والانزلاق فوق الموجة.

لكن هناك أيضاً جانب أساسي: إمّا أن تكون الموجة هواءً أو ماءً. لا توجد موجة من التراب، ولا أحد يركب أمواج هزة أرضية أو يتزحلق على سيلٍ من الوحل. لكن يوجد أيضاً بين هذه «الرياضات الجديدة» رياضة السكيت بورد (Skateboard)، وهي ركوب حقيقي فوق الإسمنت، ولكنها تدخل في نطاق التزلج من دون استخدام موجة، وتندرج في مظهر المدينة. يتسلل متزحلق السكيت بورد إلى كلّ مكان، ويتزحلق في أماكن لا يمكنه أن يوجد فيها بشكلٍ طبيعي: كالسلالم والحواجز والمقاعد... إلخ، ويُحوِّل كلّ عقبة إلى نقطة ارتكاز وموجة وهمية في آن معاً. يبدو المتزحلق أنه يتبع نموذج الطاقة القديم، ولكنه يتصرّف مثل راكب الأمواج. يجلب إلى المدينة وهم الموجة، ويحرك الإسمنت، ويثيره بأنفاس الخيال العميقة. نحن أمام حالة خاصة جداً لما يسميه غاستون باشلار مخيلة ديناميكية، كأن قوة التشبيه بالمحيط، كأن الحلم بالموجة يستطيع أن يخترق ويُحيي إسمنت المدينة، وأن يحرِّكه من الداخل ويجعله لدناً إلى درجة أن يصنع منه موجة.

بالنسبة إلى التزلج على الجليد، الأمر مختلف قليلاً، أو يكاد: الجبل ذاته عاش كمحيط، ويتيح انحداره وقوة الدفع أن تحول الحدبات إلى أمواج. كان التزلج على منحدرات جبال الألب يندرج في إطار هذا المنطق للتزحلق المناقض للتزلج عبر البلاد القائم على

الجهد. القوارب الشراعية أيضاً: قارب شراعي يبحث عن الريح، يندرج في هبوب لا يخلقه. التزحلق، سواء على الماء، أو في الهواء أو على الثلج، هو دوماً سعي للاقتران بموجة لم يخلقها. وهذا ليس أقل إنهاكاً من الرياضات الأخرى، فساعة ركوب على الأمواج تنقضي غالباً في التجديف والسقوط، لكنَّه يشكّل حافزاً فورياً، بسبب الاتصال المباشر مع المحيط. وحين يكون الماء والهواء أشدّ خطراً، أي موجة أو ريحاً، فإنهما يحملاننا. لم تعُد رياضة يتنافس فيها الأفراد بالطاقة التي يخلقونها، وإنما هي تجربة حساسية ومخيلة، متعة بدائية. الجمال أهم من الأداء، وراكب الأموج يتطلع أولاً إلى «ركوب موفق» للموجة حتى يرسم فيها مساراً صحيحاً. أمّا راكبو الأمواج «العاتية»، الذين يندفعون في أمواج يصل ارتفاعها أكثر من عشرين متراً، فإنّ ملاحقتهم للموجة العاتية لا تشبه سباقاً قياسياً بقدر ما تشبه اقتفاء صياد لطريدة أو مغامرة. يقول ليرد هاملتون راكب الأمواج الأسطوري: «حين يهدأ البحر ولا يعود يوجد موج، أشعر كأنني فارس ليس لديه تنينٌ لمواجهته». إنّ ترويض وحوش البحر هو بالتأكيد رياضة، لكنه حلم أسطوري أيضاً.

إنّ الحاجة إلى الاندراج في حركة، في موجة موجودة مسبقاً، لا تقتصر على رياضات التزحلق. في الفروسية أيضاً، الطاقة الحيوانية موجودة مسبقاً في الحصان. وفي مسابقات رعاة البقر، يركب المرء موجة حيوانية حقيقية. هناك طريقتان لتعلّم ركوب الحصان، كما روى الفيلسوف هنري برغسون لأصدقائه. الأولى هي طريقة المستبد، الذي يسعى إلى السيطرة على الحيوان والتحكّم به

وتحطيمه، وإخضاعه: توتر، جهود، شتائم، إهانات. الطريقة الأخرى تقوم بالعكس على الاقتران بحركة الحصان وعلى مسايرته بمرونة، وعلى «التعاطف» معه. الإذعان للحيوان حتى تكون ذات يوم في وضعٍ يسمح لك بقيادته وليس العكس. ركوب الخيل هو أيضاً رياضة تزحلق، ننزلق فوق حركة الحصان -مع فارق أنه يمكننا في النهاية توجيه الموجة الحيوانية، ولا يمكننا على الإطلاق توجيه موجة المحيط.

أخيراً، التناقض الذي يقترحه دولوز بين الرياضات القديمة القائمة على الجهد والجديدة القائمة على التزحلق والانزلاق ليس صارماً مثلما يمكن أن نتصوّر. وكما هو الحال في ركوب الخيل، توجد دوماً طريقتان للنظر إلى العالم والفعل: صيغة «المستبد»، بضراوتها وميكانيكيتها الصرفة، وصيغة «الراقص». أعيدوا التفكير لبرهة بزين الدين زيدان: ترتكز «نعمته» أولاً على طريقة المرور بين اللاعبين، والاندراج في حركة خصومه، وتفاديهم من دون ملامستهم، كأنه يتزحلق عليهم. وإذا كان يبدو أنه يرقص، فذلك لأنه يصل إلى هدفه بلا فظاظة، بمرونة وخفّة في الإيقاع. يشرح هو نفسه حين يتناول فن تسجيل الأهداف بالرأس أنّ اللاعبين الوهوبين بهذا الفن، مثل التشيلي زامورانو، لديهم أولاً إحساس بالتوقيت. يقفزون دوماً في اللحظة المناسبة، ويكونون على مسار الكرة. المسألة لا تتعلق بالقامة، ولا يكفي أن يكون اللاعب طويلاً. عليه أن يشعر باللحظة المناسبة. مثل راقص. أولئك الذين يتفوقون في «الرياضات القديمة» يمارسونها كرياضات انزلاق وتزحلق وليس

كرياضات خشنة. زيدان هو راكب أمواج، يستطيع أن يمتطي موجة الكرة وأن يشعر باللعبة كمحيط أو موجة. أنتم تظنون أنّ ملعب كرة القدم ليس إلّا سطحاً مستوياً، ذا بعدين. بالنسبة إلى لاعب عظيم، هو محيط، سطح حي بثلاثة أبعاد.

الزمن هو أيضاً موجة. لاعبوا التنس يعرفون ذلك، لأنه ليس للمباراة مدة زمنية محددة سلفاً. يروي أندريه أغاسي أنه تحين لحظة في المباراة يشعر فيها جسدياً بتيارين متعاكسين، قوتين إحداهما تسحبه نحو الفوز، والأخرى نحو الهزيمة. اللاعب يوجد في دلتا هاتين القوتين، في نقطة تلاقيهما، وترجيح إحداهما على الأخرى يعتمد أحياناً على نقطة واحدة. إنهما مثل تيارين في المحيط. عليه أن يجيد ركوبهما. ومن دون إكراهٍ ولا تعجّل ولا سعي لتسريع الزمن. العمل هو أيضاً إجادة الانتظار، حتى لو كنّا في سياق العمل. يجب أن نعبر الزمن كما نعبر منعطفاً، أن نتبع منحناه أو انحداره وألّا نسعى إلى مقاومته ولا إلى استعجاله. في كرة المضرب نركب الزمن كما نركب موجة.

في نهاية المطاف، كلّ شيء متعلق بالسلوك والمخيلة وحرف جر. إمّا أن نكون «ضد» أو نكون «في»، «على»، «مع». إمّا أن نجهد أنفسنا، ونصارع، ونجابه، أو نرتاح ونقبل ونسترخي. يشبه هذا تعلّم لغة أجنبية. هنا أيضاً توجد طريقتان: الأولى هي الطريقة المدرسية، طريقة المستبد مع دروس القواعد وقوائم المفردات والمراقبة والملاحظات. عموماً هذا لا يقدّم شيئاً: يستحيل، حتى

بعد سنوات من الجهود، أن يخوض ما يشبه المحادثة مع أحد مواطني البلد الأصليين. إنه مثل مَن أراد تعلّم ركوب الأمواج وهو على الشاطئ، أو تعلم السباحة وهو على ضفة الماء. الطريقة الثانية هي الانغماس التام: قضاء بضعة أشهر في البلد، لا نفهم شيئاً في البداية، نغوص في اللغة من الصباح حتى المساء، نراقب، نتشرب، نقلّد، نتدبّر أمرنا وذات يوم نتوصّل إلى الكلام. بسهولة. في اللغة الإنجليزية يتحدثون عن **الطلاقة** (Fluency): أن تكون **طليقاً** (Fluent)، يعني أن تتحدث بطلاقة في لغة ما، أن تتركها تنساب عبرك من دون التفكير بكلّ كلمة قبل قولها. اللغة هي تدفق، هي موجة يجب ركوبها، ويجب أن نثق بها. حتى نتعلّم التحدث بلغة، يجب أن نتكلم، وأن نتصرف كأننا نعرف فعلاً. الأمر ذاته ينطبق على الرقص: لا نتعلمه من خلال المشاهدة، وإنما بممارسته. هذا لا يمنع أن نأخذ دروساً، لكن لا يمكننا أن نصحّح حركة إلّا إذا بدأناها فعلاً. لا يمكننا أن نصحِّح جملة إلّا إذا لفظناها فعلاً. الرغبة هي التي تعلِّم الكلام أو الرقص، وليس التعليم الإلزامي.

لذلك هنالك «التظاهر» وهو شرط النجاح. حتى أتعلّم التحدّث بلغة، يجب أن أبدأ بالتظاهر أنني أجيد الكلام بها. يقول برغسون الأمر ذاته حين يوصي بالانغماس في «نعمة الفروسية»، أي أن نتصرّف كأننا نعرف فعلاً، وأن ننزلق بمرونة في حركة الحصان، دون أن نقاومه. هذا يعزّز الثقة بالجسد، ويفسح له مجالاً ليتعلّم من تلقاء نفسه، ويُدخله في صيرورة-حصان، وإذا تحدّثنا مثل دولوز، بدل أن نبقى متشبّثين بخوفٍ بالكائن-الإنسان.

هناك الكثير ممّا يمكن تعلّمه من الحيوانات، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالاندراج في إحدى البيئات الطبيعية. حسبنا الإصغاء إلى التشابيه التي نستعملها للإشارة إلى الراحة: كُن حراً مثل عصفور، واشعر بنفسك كأنك سمكة في الماء. وهذه ليست مجرّد تشابيه، وإنما أمثلة لاتّباعها. فالعصفور هو أولاً جناح، شراعٌ يبحث عن الريح. والسمكة تنطلق سريعاً في الماء، زعانفها هي أجنحة ومجاذيف في آن معاً، ويمكنها أن تحوم أيضاً، وأن تتسارع فجأة، مستخدمة قوتها وانزلاقها معاً. تركب الأمواج بثلاثة أبعاد. ويفعل دلفين ذلك على السطح وفي الأعماق في آن معاً بأربعة أبعاد تقريباً. تستوحي رياضات التزحلق والانزلاق جميع الأشكال والخصائص الحيوانية لتطوير معدّاتها. التقليد هنا هو القاعدة. خفّة ومقاومة المعدات، التوازن بين مرونة ومتانة زعانف الغطس، مضلعات وعروق الأجنحة، تحسين الانزلاق باستخدام الشكل الانسيابي، و«تشحيم» ألواح التزحلق. . . إلخ. ولكن الأهم هو أنّ سلوك أتباع «الرياضات الجديدة» يتماشى مع سلوك النماذج الحيوانية.

حتى قطع التنفس، المرتكز على تثبيط المنعكس التنفسي، يمكن أن ينظر إليه ليس كجهد غير طبيعي في وسط معادٍ وإنما كعملية اندراج في بيئة مرحِّبة. يشرح جاك مايول بابتسامة مسلية للعلماء الذين يغطونه بأقطاب كهربائية، ويسلّطون عليه الأشعة السينية ويزعجوه بالتحاليل ليفهموا كيف يستطيع الغوص أكثر من مئة متر بلا بزّة غطس ويتحمّل مقدار عشرة درجات وحدة ضغط جوي: «حين أغوص، لا يكون الأمر معقداً، لأنني أكون في حالة حبّ للماء!

لكن كيف يُتَرجم هذا الحب إلى لغة رياضية؟»[1]. هذا لا يُترجم أو الأصح لا يُقاس. لكنه يُحسّ ويُرى. ولأن جاك مايول لا يقتدي بالبشر، لا يعتبر نفسه رياضياً وإنما دلفيناً، أو بالأحرى **الرجل الدلفين**، رجل في صيرورة التحوّل إلى دلفين، وحتى في صيرورة أن يعود دلفيناً، لأنه يعتبر مغامرته في الأعماق بمثابة عودة إلى أصولنا البحرية المكبوتة: وعلى أية حال، ألا تسبح خلايانا في الماء المالح؟ ألا تُعْتَبَر الخلية الحية، منذ كلود برنار، بمثابة محيط داخلي صغير جداً؟ مؤكد أن جاك مايول عاش حبس الأنفاس كاندماج في البحر وليس كصراع ضدّه، كعلاقة غرامية وليس كعلاقة صدامية. تماماً مثل أولئك الذين يختارون تعلّم ركوب الخيل بمسايرة حركة الحصان، تعلَّم قطع النَّفس متخذاً أنثى الدلفين المسماة كلاون معلّماً، وتقريباً عشيقة، وانشغل بها في حوض أسماك لوس أنجلوس، وقال إنه شعر نحوها بحبٍّ حقيقي من أوّل نظرة «كأن كلاون امرأة! وعلى الأخص، أحسستُ بهذا الشعور الخاص جداً، المألوف لجميع العشاق، بأنني أعرفها منذ زمن طويل. وأقسم أن الأمر ذاته ينطبق عليها!». يدين لها بسلاسته في الماء، واسترخائه، وأناقة وفعالية حركاته، ويدين لها على الأخص بحبّه للماء، وفي العمق، بالحب بلا زيادة. «في أعماقي، يوجد الهدوء، وفي أعماق الهدوء، يوجد الحب. الدلافين هي مَن علَّمتني ذلك. وبفضلها حطّمتُ جميع الأرقام القياسية».

---

(1) Patrice Van Eersel, *Le cinquième rêve*, Grasset, 1996.

منافساه الرئيسان -والشريكان- في هذا الغزو للأعماق، الإيطالي إنزو مايوركا والأميركي روبرت كروفت، اللذان حازا مراراً، كلّ على حدة، على رقم قياسي عالمي، يعطيان شعوراً أنهما اختارا الطريقة الأولى، والتدريب القائم على الجهد الواعي والمنهجي، وابتكار تقنيات تسمح إمّا بمضاعفة القدرة التنفسية أو تثبيط المنعكس التنفسي. يمارس كروفت **تعبئة الرئة** أو **تعبئة الهواء**، التي تعتمد -فور امتلاء الرئتين إلى الحدّ الأقصى- على متابعة ضخّ الهواء بنفخ الخدّين لإرساله بعد ذلك إلى الرئتين. أمّا مايوركا فيستعمل التنفّس المتسارع الذي يعتمد على مضاعفة الشهيق بتتابع سريع، ليُخفض نسبة غاز ثاني أكسيد الكربون في الدم، ويؤخّر بالتالي المنعكس التنفسي المتعلق أيضاً بهذه النسبة. يتمرّن كذلك وهو يصعد وينزل بخطوات بطيئة، من دون أن يتنفس، درجاً لثلاثة طوابق، حاملاً أحزمة ثقيلة من الرصاص. «هذا أقسى من أن تكون تحت الماء، لأنك تضطر فعلاً تحت الماء للتحمّل، أمّا هنا فيكفيك أن تفتح فمك لتتنفس. إغراء رهيب. ولكن عليك أن تتحمل. هكذا تُصنع الإرادة».

حين سيحتكر مايول الرقّة والوداعة، فإنّ الأمر لا يتعلق باختزال كروفت ومايوركا إلى ممثلين لنهج القوة الكاريكاتوري. لكن التدرّب على الأرض والمعاناة على الدرج، والتفكير مع كلّ خطوة في حبس الأنفاس، ليس له الطعم ذاته للعب ساعاتٍ مع عشيقته في حوض ضخم. إنه العالم السلبي للإرادة في مواجهة العالم الإيجابي للرغبة: من جهة هناك مقاومة إغراء التنفس، ومن الجهة الأخرى هناك عدم

الخضوع إلّا لمتعة اللعب. ليس لعبارة «عليكَ أن تتحمل» صدىً مثل عبارة «في أعماق الهدوء، يوجد الحب». هذا الحب بلا غاية هو حالة رفاهية وليس شعوراً. هو أقرب إلى السعادة المتأمّلة منه إلى العاطفة الجياشة. إنه شكل من السلام العميق مع الذات والعالم، يفضي إلى الاسترخاء ونسيان الذات والفكر. إنّها تجربة غير شخصية ولازمنية، تضع الحاجة إلى التنفس في المستوى الثاني. يقول جاك مايول: «أوّل خطأ جسيم يجب تجنّبه هو الصراع مع الثواني التي تمضي. حين يوجد صراع، يوجد نزاع، وبالتالي تشنّج جسدي ونفسي. هذا يُحدث تأثيراً مناقضاً لما نبحث عنه، أي السباحة في تدفق الأشياء، والانسياب فيها بكلّ استرخاء. وحتى نحبس أنفاسنا جيداً، رغم ما يبدو في ذلك من تناقض، يجب ألّا نفكر في حبس أنفاسنا. يجب أن نحبسها من دون التفكير فيها. يجب أن نصير الفعل ذاته. مثل حيوان». لا يقاوم جاك مايول الماء، وإنما يعبُر بين القطرات. ينساب عبر تدفّق الأشياء، ولا يقاوم رغبة التنفس، بل ينسى التفكير فيها. لا يكتفي بالتوقف عن التفكير، وإنما يتخيل نفسه دلفيناً أيضاً. تفكيره محايد، لكن خياله نشط. يغرق في أثير اللاوعي، ويسبح في سعادة الأحلام. يُشبه دلفيناً في الماء.



7

التوقف عن التفكير

الحياة تُجَرَّب، لكنها لا تُفَسَّر.

فرانسوا روستانغ

19 أكتوبر عام 1983. الساعة الثانية و24 دقيقة بعد الظهر. تضفي شمس أكتوبر لوناً ذهبياً على جزيرة إلبا. كأننا لم نزل في فصل الصيف. على متن قارب **كورسارو** يسود صمت مطبق. البحر جميل، ونحن على بُعد ميل من شاطئ باريتي. خلال ست دقائق تماماً، سيطلق جاك مايول قالباً بوزن خمسين كيلوغراماً مهمته أن ينقله نحو القاع. بدأ العدّ التنازلي. وهو جالس على سطح القارب، وساقاه في الماء، يشاهد انطلاق غواصي الإنقاذ الذين سيتمركزون في أعماق مختلفة لمراقبته ومساعدته إذا لزم الأمر. بماذا يفكّر؟ ربما بصديقه الراهب يوشيزومي آزاكا الذي التقاه عام 1970 في معبد في اليابان على جزيرة إيزو، وحتى يعلمه ديانة الزن، لم ينفك يردّد على مسامعه «No thinking! No thinking!»، «لا تفكر! لا تفكر!» وهو يضربه بعصا على كتفه -ضربة العصا الشهيرة لمعلّم الزن، يُفْتَرَضُ بها أن تطرد الأفكار العابرة وتُعيد تركيز التأمل على هنا والآن. أو

ربما يفكر بكلاون، الدلفينة التي علّمته الكثير في حوض لوس أنجلوس، واعتبر نفسه تلميذها. وهو يلهو مع كلاون، لاحظَ أنه حين تنتابه أفكار سيئة، كانت تشعر به وتبتعد عنه، لتُشير عليه أن يتخلّص منها، ويصفّي ذهنه. كان الدلفين والراهب متفقين: «No thinking!»، «لا تفكر!»، كأن التفكير شيء يحدث من تلقاء ذاته، نشاطٌ ميكانيكي صرف، هوسٌ أو عرّة نستطيع التخلّص منها بيُسر، بحركة بسيطة. بضغطة زرّ. من السهل القول لا تفكّر. ولعلّ مايول يتذكّر الدكتور كابارو، هذا الطبيب الفرنسي الذي حذَّر من أنّ القفص الصدري لغواص يحبس أنفاسه على عمقٍ يزيدُ على الخمسين متراً لا يمكن إلّا أن يتعرّض لتهتّك مُميت. ومع ذلك فعلها. تجاوز الخمسين متراً. وحتى إنزو مايوركا نفسه غاص إلى عمق ستين متراً. يفكر مايول ثانية في محاولته الأولى لتحطيم رقم مايوركا القياسي. كان ذلك في فريبورت في جُزر البهاما. ولأنه غطس وعيناه مغمضتان، فقد طلب من أحد غواصي الإنقاذ أن يضربه على ظهره حين يصلُ إلى عمق خمسين متراً ليتمكّن من تحديد موقعه، لكن هذا الاتصال أخرَجَه على الفور من نشوته. فتح عينيه وشاهد العلم المعلق بالحبل على عمق عشرة أمتار في الأسفل الذي يحدّد العمق الذي بلغه مايوركا، وتوقف. من المستحيل التعادل معه: لم تعُد أذناه تتحمّلان. التذكر المفاجئ للواقع ويقظة التفكير قطعا عليه اندفاعته. عليه أن يصعد. أجّل الأمر، وانتهى إلى تجاوز الستين متراً، لكنه لم ينسَ قط هذا الحادث. أكبر خطر يواجهه حابس الأنفاس على هذا العمق هو التفكير. تجاوز مايوركا الاثنين وستين متراً. ونزل روبرت كروفت إلى أربعة وستين متراً، ثم

إلى ستة وستين متراً. عندئذٍ قرر مايول قضاء عدة أشهر في هذا المعبد على جزيرة إيزو لكي يحضِّر نفسه للرقم القياسي بطريقة أخرى غير التركيز على الجسد أو كبح التنفس. عدم التفكير المرتبط بتمارين اليوغا التنفسية، حسم الأمر في الحادي عشر من سبتمبر عام 1970، حين نزل إلى عمق ستة وسبعين متراً. حسم الأمر لأنّ سيماس، الاتحاد الدولي للأنشطة تحت المائية، واتحاد الغوص الذي كان يشرف حتى ذلك الحين على محاولات الرقم القياسي، قرر في ديسمبر من عام 1970 إلغاء النظام لأسبابٍ تتعلق بالسلامة. وداعاً للرياضة ومرحَباً بالتجريب. هل يفكّر مايول من جديد بالدكتور روجير لوسكور الذي رأى في مواصلة هذا النوع من التجارب جريمة، لأنه اعتبر الغواص الحابس الأنفاس لا يعود لديه على عمق الثمانين متراً إلّا بضع ثوانٍ من الحياة الواعية؟ بماذا يفكّر جاك مايول خلال الثواني الأخيرة من نهاية العدّ التنازلي؟ يستحيل التنبؤ بذلك. الساعة الثانية والنصف بعد الظهر. يرفع يده. يركّز نظارة الغطس في مكانها. يمسك القالب المعلّق أمامه، يأخذ نفساً طبيعياً، من دون قسر، ويختفي في الأزرق. عمره ستة وخمسون عاماً. ينتظره القرص المستهدف على عمق مئة وخمسة أمتار. ولأنه استعدّ جيداً، فهو لا يفكّر فيه.

عدم التفكير بالامتحان ليس كافياً دوماً. قبل أن تدخل هيلين غريمو إلى المسرح، تشعر بالرهبة، التي تفضل تسميتها «ظاهرة الأدرينالين». يخفق القلب خفقاناً شديداً. يتدفّق الدم في الأطراف. تلهث. مع أنها لا تفكّر بشيء. إنها في آنٍ معاً في غاية التركيز

ورأسها فارغ. بطنها ينبض. لا تكاد ساقاها تحملانها. وهي طفلة، كانت تعزف دوماً بمتعة، ومن دون خوف. فماذا حدث؟ بدأ كلّ شيء قبل أن تسجّل أسطوانتها الأولى. هذا جنون، إنها مقطوعة صعبة جداً عليها برأي جميع أساتذتها. نزوة. حلم. خانها جسدها قبل بضعة دقائق من دخولها الاستديو، وسيطرت عليها «ظاهرة الأدرينالين» لأول مرة، ولم تعُد تتركها أبداً. ومنذ ذلك الحين، يفكّر جسدها بدلاً عنها، ومثل أسطوانة مخدوشة، يمرّ دوماً عبر ثلم الخوف نفسه، وقد حُفِرَ فيها بشكل نهائي وتسجّل ولم يعُد يمحى. كيف تمنع جسدها عن التفكير؟ لا يمكن للإرادة أن تفعل شيئاً ولا التفكير أيضاً. تمضي غريمو من خلال التنفس ولا تعود تفكّر إلّا بتفريغ رئتيها تماماً، حتى تتنفس بعمقٍ من البطن. يتدفّق الدم، وتركز من جديد. تستبدل التفكير بالمخيِّلة، وتنتظم في إسقاطات ذهنية. تركّز انتباهها على ثلاثة أشياء، هي دوماً نفسها، تركز على الأول، ثم الثاني، ثم الثلاثة معاً، مثل الكرزات الثلاث في آلة القمار. تشرح: «هذه التقنية تُدخلني في الإيقاع حتى بلوغ الإلهام. المبدأ هو السيطرة تماماً على التنفس وتركيز الانتباه على الصور التي تتابع. والوصول إلى مرحلة إيقاع ألفا للدماغ، أي بلوغ الغفوة، الإيقاع المثالي، كما مع التعاويذ البوذية. الهدف هو أنّ الدماغ عند التمرين لا يعود يصوغ فكرة واضحة. وثمة تمرين آخر أقدّره بشكلٍ خاص: أتخيّل مكاناً أحبّه، أو أودّ زيارته، مثلاً شرفة برج أستمتع منها بأجمل منظر في العالم. أرى درجاً؛ وفي أسفل هذا الدرج أرى حجرة؛ وهذه الحجرة مزودة بباب؛ أفتح الباب؛ أدخل إلى الحجرة، وهناك أكتشف شيئاً ما أو أحداً ما. ما أكتشفه أغلب

الأحيان، هو كائن عزيز أو مفقود، وفي الحقيقة هو صوتي الداخلي الخاص»[1].

بعبارة أخرى، تمارس التنويم المغناطيسي الذاتي. يؤكّد المعالج النفسي فرانسوا روستانغ فوائد هذه الطريقة. التركيز على التنفس هو أفضل طريقة للعودة إلى جسدها، لإزالة الأفكار المُرهقة. يأتي الانزعاج دوماً من تصلّب يسدّ تدفق الحياة. التنفس جيداً، التنفس ببطء وعمق، هو بداية استعادة هذا التدفق. ولإيقاف التفكير تماماً، يستخدم روستانغ ثلاثة تمرينات: الأول يقوم على التحديق في جزء محدّد من شيء، مثلاً رأس قلم رصاص، مقبض كأس، زخرف على وسادة. الهدف هو عزل ما ننظر إليه عن السياق، وإلقاء ما عداه في الظلام. التمرين الثاني يقوم على الانتقال بواسطة الخيال إلى مكان نحبه، في الريف أو المدينة أو الجبل، لا يهم، ما دام مكاناً مرتبطاً بأحاسيس ممتعة. التمرين الثالث يعتمد على استعمال اللغة بطريقة خاطئة. وهو التمرين الأكثر إرباكاً. «التجربة المقترحة غريبة لأنها تُقال بتعابير عبثية: «اسلكوا طريقاً لا تعرفونه للوصول إلى مكان تجهلونه لتفعلوا فيه شيئاً لا تستطيعون فعله». مثل هذه الجمل الفارغة من المعنى ظاهرياً التي تعطي انطباعاً بالتعرّض لخطر عنيف، تفسح مع ذلك لدى سماعها واستخدامها حيزاً من الحرية والمتعة يمكن للحياة أن تتجدد فيه»[2]. حين نستخدم اللغة بهذه

---

(1) Hélène Grimaud, *Variations sauvages*, Robert Laffont, 2003.

(2) François Roustang, *Jamais contre, d'abord: La présence d'un corps*, Odile Jacob, 2015.

الطريقة، لا يمكننا أن نتصوّر شيئاً واضحاً، وهذا هو الهدف بالضبط من هذا التمرين: استعادة معنى الممكن. ليس من خلال وضوح هدف أو صورة، وإنما من خلال القبول بالغموض والضبابية. وربما هنا تكمن الفكرة الأكثر إثارة للدهشة والأخصب لهذه الطريقة: مَن يريد العثور على إمكانية الفعل والابتكار عليه ألّا يبدأ بتحديد أهداف واضحة لنفسه، وإنما أن يبدأ من حالة حيرة، وعدم تحديد، وضبابية، ستتيح للفعل أن يتشكّل. فالليل هو الذي يغذي النور، والسحابة هي التي تخلق البرق.

كبح الرهبة ليس كلّ شيء. فالتوقف عن التفكير في أثناء العمل، أمر مكتسبٌ فعلاً. لكن الإفراط في التفكير قد يخرِّب أي حياة، وحتى أن يهدّدها. تروي هيلين غريمو كيف أن مقابلة عازف الكمان ومؤلف كتاب رسائل إلى عازفة بيانو شابة، جدعون كريمر، في مهرجان لوكانوس، قلبت حياتها وعلاقتها بالبيانو. هي مَن كانت تثق حتى ذلك الحين بحدسها وتسلم قيادها للبديهيات التي تجتازها، شرعت فجأة تحلّل عزفها، وتقوم بتشريح الأعمال الفنية مستكشفةً بشكلٍ منهجي جميع الإمكانات، بهدف اكتشاف صوتها الخاص. ولأنها أفرطت في تفحص الإمكانات، انفصلت بالتدريج عن الواقع: «رحتُ أطرح على نفسي أسئلة كثيرة حتى أنني لم أعد أفلح في الانفصال عن المقطوعات الموسيقية، ولا أخذ الارتفاع الضروري للانتقال إلى حركة اليدين على لوحة مفاتيح البيانو. في بعض الأيام، كنت أشعر أنني أفهم، وكانت تروادني رؤى خاطفة لما يمكن أن يكون وسيكون، كنت أعرف ذلك بالضبط، لكن بين هذه الومضات

الخاطفة، وهذه الإشراقات النادرة، كنتُ أعيش في الظلام. كنتُ أصارع في الفراغ لحلّ الصعوبات، وأحياناً تمضي أسابيع من دون أن أجد الحل». وهي ضحية لشللٍ آلي حقيقي، تسقط مريضة. «لم أعُد أعمل إلّا على المدونة الموسيقية. ورحتُ أقضي وقتي أقرأ وأقرأ بلا نهاية، كتباً ونوتات كثيرة. وأنا أركّز على قوة عطالتي، كنت أرفض الخروج من الشقة. كنت منقوعة في الملح، أجترّ، أيأس، مثقلة بركام شخصيات رواية، وبمعارف مبعثرة. لم أكُن أرغب برؤية أحد. كان يؤرقني شعور بالعجز، والأسوأ أيضاً، شعور باللاجدوى. كان ألمي عبارة عن فعلٍ والتأمّل في هذا الألم عبارة عن هاوية. ثقبٌ أسود كبير ينحفر في صدري. لم يعُد متصلاً مع الفضاء الشاسع، ولا مع الكون، ولا مع معمار الموسيقى المذهل، لكنه يشبه ثقباً في هيكل قارب، في المياه المعتمة للأعماق السحيقة، التي يغرق في ظلماتها الدامسة. كنتُ أعيش تجربة التجرّد من الذات. التخلي عن الذات بواسطة الذات بعد التخلي عن الجميع. في عام 1989، في أثناء مهرجان لا روك-دانتيرون الذي أدرجوني في برنامجه للمرة الثالثة، كنتُ في ركود تام. ظننتُ، ظننتُ فعلاً حينذاك أنني لن أتخلّص من حالتي أبداً. انتابتني رغبة وحشية، فظيعة، طاغية، للمرة الأولى والأخيرة في حياتي، في أن أختفي».

اجترارٌ يمنع الفعل، مغالاة في التفسير تمنع التجربة، انعدام الفضول بإزاء حركة العالم، نهاية الخفّة، تطرح هيلين غريمو تشخيصاً واضحاً لهذه الأزمة العصبية في حياتها. ومن فرط تحليلها لعزفها، خرجت من الحياة، وخرجت من العزف. وللسؤال كيف

هي الحال، يقول السويسريون بدقة: «هل تعزف؟». وعندما لا يعود المرء يعزف، فإنّ أحواله ليست على ما يرام.

فقدت هيلين غريمو السليقة من شدّة ذكائها. كيف ستخرج من هذا المأزق؟ يحذّر فرانسوا روستانغ أنه ليس بزيادة التحليل يمكن للمرء أن يعالج مبالغات التحليل. وليست أيضاً كثرة التفكير هي ما تتيح الفرار من الإفراط في التفكير. يجب أولاً وضع حدّ للاجترار. «الاجترار المستند إلى ندمنا وأسفنا واستيائنا. بعد ذلك، علينا أن نقطع طريق البحث عن بواعث وأسباب تعكّر مزاجنا. لهذا السبب، أي حتى لا نعود نفكر، وحتى ننجح في عدم التفكير، يجب أن نفكر مطولاً حتى نُتعب تفكيرنا ونتوصل للتخلي عنه». إتعاب التفكير، كما نُرهق حصاناً برياً لنمتطيه. بعد أن نُرهق التفكير، نعرف من الداخل أنه لم تعُد هناك أيّ فائدة تُرجى منه، ونعثر في النهاية على حالة الفعل.

انتبه إلى فخ «أريد أن أفهم». يكتب روستانغ في فصل عنوانه «خداع الحس»: «إن العَرَض المرضي هو فعلاً عزلة، وانقطاعٌ عن تدفق الحياة، وتوقف وتنحٍ جانباً. والتركيز عليه يحمل في طياته كلّ مخاطر تعزيزه». ليس الحلّ بالتعمق في المشكلة إلى درجة الاستغراق فيها، وليس بالالتفاف عليها والدوران حولها، وإنما في تركها مكانها، بين البقية، مجرد تفصيل في مجموع متحرّك، وليس نقطة مركزية ثابتة تجمدها وتحجرها الرغبة في الفهم. «في العلاج بالتنويم المغناطيسي، كلّ شيء موجود، ونركن لانسياب الغموض

ولموجةٍ في آنٍ معاً من الأفكار والتصوّرات والمشاعر والمفاهيم والأحاسيس، ما يسبّب حالة ارتباك نستقرّ فيها بلا بوصلة ولا دفة. لذلك يُغرَق العرض المرضي ويتداعى ويتحرّر من ارتباطاته ويُرغم بالتالي على قبول أو تحمّل جميع أشكال الحياة أو دفق الحياة». «غفوة» التنويم المغناطيسي هي نفسها تحويل، حالة وسيطة. نقطة الفعل هي أيضاً نقطة العبور.

أي أنه خلافاً لكلّ تقليد التحليل النفسي، حتى نتحسَّن، لا يتعين علينا إطلاقاً النظر إلى أنفسنا، ولا يتعين علينا التركيز على ذاتنا. يكتب لودفيغ فيتغنشتاين في **كراساته السرية** خلال الحرب العالمية الأولى (1914-1916): «حين نشعر أننا نصطدم بمشكلة، يجب التوقف عن التفكير فيها وإلّا لن نستطيع التخلص منها. الأجدر بنا أن نبدأ التفكير في مكان يمكن الجلوس فيه بشكل مريح. وعلى الأخص يجب ألّا نلح! يجب أن تُحَلَّ جميع المشكلات الصعبة من تلقاء نفسها أمام أعيننا». لكن كيف تُحَل مشكلة من دون التفكير فيها؟ الأغرب أنّ هذا يصدر عن فيلسوف يعتمد على العلم والمنطق مثل فيتغنشتاين. من الصعب أن نتخيل كيف يمكن لنظرية أن تُبرهن نفسها بنفسها. ألا ينبغي بالعكس أن ننتبه إليها، بكلّ معنى الكلمة؟ وحين يحدث الانتباه، ألا يفترض بذل جهد؟ «انتبهوا!» يأمر الأساتذة المفعمين بيقين أنه يجب بذل الجهد من أجل الفَهم. أمّا فيتغنشتاين فيوصي بالعكس: لا تلحوا، لا ترتبكوا، توقفوا عن التفكير، دعوا المشاكل تُحَلُّ من تلقاء نفسها. ويحدد: «أمام أعيننا». وعدم الإلحاح لا يعني أن نغمض أعيننا. هناك شكل من

الانتباه يقتصر على مجرّد نظرة بلا توتر. سرّ هذه النظرة هو الراحة: «البدء بالتفكير في مكان يمكن الجلوس فيه بشكل مريح». الراحة أولاً، ثم التفكير، نتيجة الراحة. من يريد أن يكون مرتاحاً في حياته عليه أن يبدأ في الجلوس براحة على أريكته. عندها، كما في السينما تقريباً، بشرط عدم محاولة التدخُّل، سيرى المرء أن مشكلاته تُحل من تلقاء نفسها. وفقط من خلال التخلّي عن معالجة المشكلة مباشرة نعطي أنفسنا فرصة للتخلص منها. يكتب فيتغنشتاين أيضاً في **ملاحظاته المتنوعة**: «إنّ حلّ المشكلة التي نجدها في الحياة يكمن في طريقة العيش التي تجعلها تختفي». ويُكمل روستانغ: «حلّ مشكلة إنسانية لا يكون إطلاقاً بالإجابة عن سؤال لماذا».

حين انتهى فيليب بوتي -بعد اجتيازه الثامن بين برجَي مركز التجارة العالمي وخمس وأربعين دقيقة من العرض- إلى النزول عن حبله، ليس بسبب التعب، وإنما بسبب تهديد مروحية الشرطة التي تزعجه، ألقي القبض عليه مباشرة. أوّل سؤال طرحه عليه صحافي أميركي في أثناء اقتياده إلى مفوضية الشرطة هو: «لماذا؟». فأجاب فيليب بوتي دون أن يفكر: «لا يوجد لماذا». لو كان يوجد لماذا، لما وُجِدَ مشي على الحبل. «كل تفكير فوق الحبل هو سقوط قادم»[1]. لذلك، لا تفكر. من السهل قول ذلك. كيف تفكر في عدم التفكير؟ الفراغ، بدل أن تتحدث عنه: أن تفعله. «طعم ثانية واحدة من الثبات -إن منحك الحبل إياها- هي سعادة غامرة. وإذا لم تعكّر أية فكرة

(1) Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Actes Sud, 1997.

هذه المعجزة، فإنها ستستمر». لكن «رياح أفكارنا [هي] أعنف من رياح التوازن». التفكير هو العدو. إنه لا يحتاج إلى مضمون خاص. هو في حدّ ذاته خلل، ريحٌ، لا تنفك تهب وتعاود الهجوم دوماً. أن يفكر المرء، يعني أن يخرج من اللحظة لينظر إلى نفسه يفعل، ويغادر نقطة فعله، ويتطلع إلى الماضي أو المستقبل. وحين يتطلع وهو فوق حبل، فإنه يسقط. يقول مونتين، لنضع فيلسوفاً في قفص معلق في أعلى أبراج كنيسة نوتردام في باريس، ومع أنه يرى أنه يستحيل أن يسقط، إلّا أن المنظر من هذا الارتفاع الشاهق لا يمكن إلّا أن يروعه ويرعبه. أو «لنلقي عارضة بين هذين البرجين، بحجم يتيح لنا السير فوقها: لا توجد حكمة فلسفية مهما بلغت صرامتها يمكن أن تشجعنا على المشي فوقها، كما كنا سنفعل لو أنها كانت على الأرض. هنالك مَن لا يسعه أن يحتمل مجرد التفكير في ذلك». باسكال يكرر مونتين دون أن يقتبس منه، ويعترف بسطوة الخيال على العقل: «أعظم فيلسوف في العالم فوق لوح أعرض ممّا ينبغي، إن وجدت تحته هاوية، سيسود خياله مع أن عقله يُقنعه بسلامته. لن يسَع الكثيرون أن يركنوا إلى التفكير دون أن يشحبوا ويتعرقوا». كيف يتصرف فيليب بوتي حتى لا يستسلم للخوف، وللتفكير في الخوف الذي هو فعلاً دوّار؟ الأمر في غاية البساطة: لا يقاومه. هذه الفكرة، لا يسعى إلى تحمّلها ولا إلى دعمها. يدعها تطفو وتعوم مثل الأفكار الأخرى. التفكير هو عقدة. التفكير هو دوماً تشديد، على وزن تفعيل يتضمّن إصراراً، وعياً يراوح في مكانه، ويتأمل المشكلة: التفكير هو حتماً... إلزام. الإصرار يفاقم المشكلة، في حال لم يخلقها بعد ذلك. قبل الفعل، يجب أن نفكّ العقدة. ألّا نفكر ولا نفعل شيئاً.

لكن كيف نتصرف لئلا نفعل شيئاً؟ وكيف نفكّر في عدم التفكير دون أن نفكّر فيه؟ إنها حلقة مفرغة. لو قلت لكم: «لا تفكّروا بضفدع»، بأيّ شيء آخر يمكنكم أن تفكروا فعلاً؟ من حسن الحظ أنّ هذا التناقض هو تناقض ظاهري ولفظي. يختفي في الممارسة. سرّ عدم التفكير، هو عدم الاستعانة بالتفكير، وإنما بالجسد. ليس هناك منطق، وإنما فعل فقط، وببساطة مفرطة: العثور على وضعية مريحة والتنفس بعمق. يقول روستانغ: «عدم فعل أيّ شيء، هو ألّا تفعلوا أيّ شيء خاص، وألّا تتوقفوا عند أي فكرة وأي شعور وأي إحساس. ويغدو عدم فعل شيء عبارة عن تخلٍّ. لكن هذا التخلي هو بمثابة حالة تقبل بلا أيّ قيد. حين نستعدّ لكلّ شيء وأي شيء، وحين لا نفضّل شيئاً ولا نريد شيئاً وحين نكون بلا أيّ مشروع، فإنّ ما نلمسه ونتلقاه ليس إلّا قوة الفعل. نكون في أصل الفعل لأننا عبأناه، مستعدين لأي احتمال. الفرد الذي يفعل يتأقلم باستمرار مع ما يرِدُ إليه، وهو ما يشكّل البداية وكمال الفعل حقاً».

الأصعب على التقبل في هذا التصور للفعل، هو أنه لا يصدر عن التفكير ولا ينتج عن مشروع ولا قرار، وأن المرء يبدو فيه متفرجاً وليس ممثلاً. لكننا حين نُعيد التفكير في «اللحظات المباركة» لساغان وفي «اللحظات النادرة» لنواه وفي «الزيارة المقدّسة» لغريمو، نشعر فعلاً أنه حين «يكون هذا على ما يرام» وحين «يبدأ هذا» وحين نكون في نقطة الفعل، فإنّ «هذا» يسير على ما يرام من تلقاء نفسه، «هذا» يستغرقنا، «هذا» يحصل لنا، كأنه لا علاقة لنا به. الفكرة، في غاية الذكاء، تعتمد على إيجاد هذه الحالة الجسدية

من الانتباه اللامبالي، من الاستجابة من دون مشروع، لاكتشاف ما يتشكّل، لرؤية ظهور ليس فقط مجرد مشروع (لم يزل مجرد فكرة ترنو نحو المستقبل)، وإنما فعل (الخطوة الأولى، في الحاضر، لتنفيذ هذا «المشروع» الذي ليس كذلك، ما دام دخل حيّز التنفيذ فعلاً). يبدو هذا متناقضاً مع ضرورات الفعل، حيث لا يكون المرء حراً في الحصول على وقتٍ كاف، وحيث العجلة مطلوبة، لكن هذه الحالة، حين يعرفها المرء ويحدّدها، قد تُصادف فوراً، مثلما يروي ذلك زيدان حين يتذكر ركلة الجزاء على طريقة بانينكا التي نفذها في نهائي كأس العالم عام 2006. تزامن القرار مع التنفيذ. عرف ما يجب أن يفعله حين كان يفعله. وكان قراراً صائباً لأنه تلقاه من دون تفكير. زيدان مثل سقراط، أطاع صوته الداخلي، أطاع «عبقريته». حين يعثر المرء على طول الموجة المناسبة، ما عليه إلّا التواصل معها. هذا يشبه محطة إذاعية، يكفي العثور على التردّد.

النموذج الأول للسهولة حيواني. تنجح الغريزة من دون تفكير، على عكس الذكاء، الأخرق غالباً بسبب طبيعته الواعية وغير المباشرة. حين يتعيّن على المرء أن يفكّر حتى يتصرف، يخسر ميزة الفورية. لا تطرح الغريزة أي سؤال: هي ما تفعله، لا أكثر ولا أقل. الذكاء يفكر في الفعل، يشرف عليه، وبالتالي يجازف دوماً بإعاقته. الغريزة هي نوع من الحماقة، من الجهل السعيد، تنجح بلا تفكير. كلّ الصعوبة تكمن، بالنسبة إلى كائن ذكي، في بلوغ هذه الحالة من الحماقة دون أن يخسر شيئاً من ذكائه، وفي بناء طبيعة ثانية يصبح الذكاء فيها حدسياً. هذا الطبيعي، هو هدف الرياضيين،

لكنه أيضاً هدف الممثلين المسرحيين. «يقول جيرار ديبارديو: حين لعبتُ دور دانتون، حُكِمَ عليّ بالإعدام في المقصلة في أوّل يوم تصوير. وبلا رأس، لم يعُد بوسعي التفكير، ولم يعُد يتعيّن عليّ إلّا أن أكون»[1]. كان ذلك خبثاً من جانب المخرج أندريه فايدا، الذي لم يسمح لممثله بهذه الطريقة أن يؤدّي دوره بطريقة عقلية، بل أن يثق بغريزته. أَعجبت هذه العملية ديبارديو، ورأى فيها مبدأ حياة: «لا أفكار بشأن أيّ شيء. لدى المرء الكثير ليكسبه. حين يشعر بشيء من فرح الحياة، مثلاً، حين يبدأ في التفكير أنه سعيد، والأسوأ، في التساؤل لماذا هو سعيد أو لماذا ليس تعيساً، فإنه فعلاً غير مهيأ لهذا الفرح بالحياة. إنه يفتقد الأساسي. لأنّ المرء يشعر بفرح الحياة في الحاضر، وهذا كل ما في الأمر». هذه التجربة المباشرة من دون الرجوع إلى الذات يمكن أن تُعتبَر وحشية، وحتى حيوانية، لكن لا يهم بالنسبة إلى ديبارديو: «لا أفعل شيئاً لأبدو لطيفاً وودوداً. أعيش، بكلّ بساطة. ولا أحسب حساب شيء». من دون بذل أي جهد، على الإطلاق، وإنما تدفق للحياة فقط، إلى الأبد. يسمح التوقف عن التفكير للمرء أن يندرج في الحاضر. بالنسبة إلى ممثّل مسرحي، تكمن الصعوبة في الوصول إلى هذه الحالة من اللامبالاة الهادئة رغم وجود الآخرين، الفريق التقني في السينما أو المتفرجون في المسرح. «من المرعب دوماً أن تبقى وحيداً على خشبة المسرح أمام الجمهور دون أن تقول شيئاً. ترغم نفسك على أن تكون، بكلّ بساطة. لذلك غالباً ما يبدأ الممثلون

---

(1) Gérard Depardieu, *Monstre*, Cherche-midi, 2017.

على المسرح بسرعة كبيرة، وقوة. علّمني ريجي أن آخذ وقتي، وأن أمثّل براحة، وأن أشعر بالصمت، حتى حين لا يعود أمام الكلمات من سبيل غير الخروج. لا يتعلق الأمر في نهاية المطاف بقول ذلك وإنما بالقدرة على الاحتفاظ بها». التوقف عن التفكير هو علاج لنفاد الصبر وفي الوقت ذاته اختبار له. وحين لا يرتمي الممثل المسرحي في المستقبل، فإنه يكتسب كثافة، وواقعية، وحضوراً، وشكلاً من الانسياب الرائع وسكينة وحش عظيم، يصنعون كلّ ثراء أدائه. ومع أنّ المخرج كلود ريجي هو مَن وضعه على هذا الطريق، لكن ديبارديو يعتبر أنّ هذا التعلم لا يندرج فعلاً في التدريس: «لا نتعلم في المدرسة أي شيء. بل بجسدنا. ونحن ننظر ونتنفس ونحس». إنها قصة انتباهٍ وتصوّرٍ أكثر منها قصة معرفة أو عمل. يطالب ديبارديو هنا بشكل من الجهل وعدم المعرفة والفعل المباشر: «أكون أكثر ارتياحاً حين لا أعرف الكثير من الأمور. أنا لا أشرحها، فهي تَرِدُ من تلقاء نفسها، بلا حواجز، بلا دوافع خفية. يَرِدُني كلّ شيء في حالة فوضى. مثلما حين نرمي العنب في الخزان. يفور ذات يوم. أو لا يفور. ينجح هذا، أو لا ينجح. ثمة سنوات جيدة وسنوات سيئة. هناك ركام من الوسائل الصناعية لصنع النبيذ. أمّا أنا فأصنع النبيذ بالطريقة التقليدية. لنقل إنني أثق بالطبيعة. فهي محقّة دوماً حين لا نعاكسها. ولتُنتِجْ ما تنتج». قد يدهشنا أنّ ممثلاً يُفترض أن يؤدي نصوصاً عظيمة، وأن يتنقل بين اللغات، لا يهتم كثيراً بمسألة المعنى. ألا يتطلب الأداء بالضرورة تشكيل فكرة عن النص؟ أليس من الضروري إدراك المعنى المتواري في عمل من خلال تحليل شامل، قبل اقتراح، كما يُقال، قراءته؟

يشرح ديبارديو لماذا يجري الأمر بالعكس تماماً: «حين أمثّل بلغة أجنبية، لا يهمني أن أفهم نصّ شخصيتي. تهمّني علامات الترقيم أكثر من الكلمات. أؤدي دوري كموسيقي وليس كممثل. حين أقرأ سيرانو، أشعر بالموسيقى قبل الكلمات بزمنٍ طويل. في فيلم **أريد العودة إلى المنزل** للمخرج ألان رينيه، كنّا نصوّر باللغة الإنجليزية، ولم أكن أفهم كلمة واحدة ممّا أقوله، واكتفيتُ بأداء الموقف، في لحظته. كان كلّ شيء يسير على ما يرام حتى ترجم لي رينيه ذات يوم بضع عبارات من الحوارات، وشرح لي معنى كلماتي. عندئذٍ، انتهى الأمر، ولم أعُد أستطيع أن أمثِّل، وأن أؤدي بإتقان، وأصبحتُ مشلولاً بإزاء ما يترتب عليّ قوله. صرتُ مضطراً أن أعيد المشهد عشرات المرات». عدم فهم ما يقوله ليس فقط أنه لا يُعيق جيرار ديبارديو، وإنما هو أيضاً شرط الإمكان. وحتى يمثِّل، يحتاج إلى عدم التوقف عند ما يجب أن يقوله أو يفعله. على أيّ حال، لا يطلب أحد من كمان أن يفهم الموسيقى التي يعزفها. الممثل مثل آلة موسيقية تجتازها الموسيقى. يمكن الشعور أن هذا جميل، بشرط ألّا يعرف كيف ولا لماذا. والمفارقة هي أنّ هذه المسافة مع مضمون النص هي التي تسمح بأدائه على أكمل وجه، وبالانسجام معه: «حين قرأت القديس أوغسطين، علاوة على النص، الصعب غالباً، كان المتفرجون يحتاجون للشعور بتموّجاته، وكانت تلامس نفوسهم. ما وراء الكلمات، كانوا في حالة صلاة مع أنفسهم. كان ذلك بالنسبة لي يشبه قراءة قصة على طفل يغفو، وصوتنا يتغلغل في عالمه الخاص، هناك حيث يمكن للمخيلة أن تعمل». ما يصلح لنصٍّ أو لمسرح يصلح أيضاً في الحياة، ولا سيما في الحب: «محاولة

السيطرة، هي موت على الفور، هي هرم مفاجىء وانطفاء للشعلة». ديبارديو ليس نصير القوة والجهد، وإنما إلى جانب الرغبة والطبيعة. من خلال كلماته وأعماله، يطالب جيرار ديبارديو، الممثل المفكر، وعلى الأخص المفكر في الفعل، يطالب بشكلٍ من أشكال الإهمال المعمّم، الذي يجعله يبدو بدائياً بين الحمقى، لكنه يدلّ على حَدْسٍ رفيع. «بالتأكيد، بوسعنا أن نجرّب التحليل النفسي، أعرف ذلك، وقد خضعت له خلال ثلاثين عاماً، قبل أن أدرك أنه لم يكن في نهاية المطاف إلّا غروراً لا أكثر. حين نظلّ نتأسف ونندم ونتذمر، نتشبع أخيراً، ولا نعود نستطيع أن نتلقى شيئاً من الحياة». يبدو أن فرانسوا روستانغ يتفق تماماً مع هذا المبدأ الإيماني، لأنه هو نفسه يؤكد: «أحد سمات الحياة أنها ليست مفهومة على الإطلاق؛ ولم يُدرك تعقيدها قط. ليس هناك تفكير حقيقي إلّا التفكير الذي يوافق على الانغماس في الحياة دون أن يستطيع مراجعة ذاته. عندها، ما قد يُعتبر حماقة يصبح ذكاءً في السلوك. يتحقق التفكير حين يسكت في صمت الفعل».

ولذلك يفضل فرانسوا روستانغ التنويم المغناطيسي على التحليل النفسي البسيط. يتيح التنويم المغناطيسي الالتصاق بالذات أو وضع الذات في العالم، وإعادتها إلى مكانها وإلى سياقها. يقدم التنويم المغناطيسي تجربة نسيان الذات، ونسيان هذه الأنا الكسيحة بسبب المشاكل، وتخليصها ممّا يُثقل كاهلها لإرجاعها إلى جوهرها الأبسط: جوهر كائن حي. وكائن حي، يعني ألّا تكون شخصاً، وإنما أن تكون الحياة، ولا شيء آخر. ليس الحياة بشكلٍ عام،

وإنما حياتي، الحياة التي تمرّ عبري، أنا. «أنا» ليست بالتالي إلّا تفصيلاً في مجموع أكثر اتساعاً. كان الإغريق يسمّون هذا كوناً، عالمٌ يوجد فيه كلّ كائن في مكانه، وسعيدٌ لوجوده فيه. «حين يستطيع شخص ما أن يختزل نفسه إلى حالة كائن حي، فإنه يكون قد شفي فعلاً. لأنه يستقرّ في جسده الخاص، وبالنسبة إلى جسده الخاص، يستقرّ بالنسبة إلى وسطه... ومحيطه كله. وهذا يكفي». لا يحتاج أن يصبو إلى أيّ هدف ولا حتى إلى هدف الشفاء. إن كان لديَّ مشكلة، فقد حُلَّت. وإن كنتُ مشكلة، فقد ذابت في الوقت نفسه مثلي، في مجموع أكثر اتساعاً: الحياة. «لا نعرف ماذا يحدث، لكننا حين نكون هادئين، تحدث الكثير من الأمور»[1].

حين ننسى الهدف، نصل إليه. أو الأصح: حين نتخلى عن الهدف يأتي إلينا. «بالنسبة إلى الآسيويين، مثلاً رماة السهام اليابانيين، من المسلَّم به أنّ السهم قبل أن يغادر القوس، يكون فعلاً في مركز الدريئة، وأنه لا توجد فعلاً مسافة بينهما، وإلّا لكان من المستحيل الرمي وإصابة الهدف بعينين مغمضتين». يتطلّب ذلك «التخلي عن كلّ قَصْدية، وافتقاد الأنا التي تصوِّب وتوجّه العملية، أي اللاشخصي الذي يشارك في الحركة، الذي هو بادرة مكتملة والذي لا يمكن أن يتمايز عنها». يجب أن يعرف الانتظار، وأن يتصرف كأنه ليس لديه أي مشروع، وهو ما يسمح برؤية أوضح،

---

(1) François Roustang, *Jamais contre, d'abord: La présence d'un corps*, Odile Jacob, 2015.

ويسمح للمعلومة المتاحة أن تأتي. هذا الانتظار لا علاقة له بالخوف والتردّد، أو كما لدى هيلين غريمو، بالاستكمالية والنزوع إلى الكمال. إنه احترام لفكرة أنَّ زمن الفعل يولد من الفعل ذاته وليس منا نحن. بمعنى آخر، حين أضع نفسي في موقف مَن لا يريد شيئاً، وأتصرف كأنني لا أريد شيئاً، وحين أضع خوفي ونفاد صبري بين قوسين، عندها سيفرض الزمن الخاص للأشياء إيقاعه. إنه نهج شبه نباتي، لكن الأمور الإنسانية أيضاً لها فصولها، ولها فترات زمنية يجب احترامها. إذا لم يكن الفعل ناضجاً، وإذا لم يحن وقته بعد، فلا طائل من فرض القرار. لستُ أنا مَن يتخذ القرار ومَن يفرض إرادته على العالم، لكن أنا، بإلغائي لذاتي، أجعل نفسي متاحاً في العالم، وأقرّر الإصغاء لما يتطلبه. الغريب هو أنه من التخلي عن أي هدف ينبثق الفعل. الليل، ثم وميض خاطف.

معظم المشكلات الإنسانية التي لا يمكن حلّها عن طريق التفكير، تُحَلّ بسهولة عن طريق الفعل. إذا أردنا أن نفهم أمراً، فالحلّ الأفضل هو أن نفعله. فاليدان هما اللتان تتعلّمان عقد الأربطة. وإذا وجد تفكير، فهو متضمن في الفعل، وبفضله. المعرفة المدوّنة مباشرة في الجسد هي أسهل اكتساباً وأبقى. غالباً ما يُضرب مثال الدراجة: معرفة الجسد هي ما يبقى عندما ننسى كلّ شيء. وبعبارة أدقّ: هي ما يبقى **لأننا نسيناها**. ثمة نسيان يُحتفظ، يُسمى العادة. لا نحتاج إلى التفكير فيها لاستدعائها. هذه المعرفة موجودة دوماً، في متناول اليد، وحتى في اليد، في الجسد: وسواء كان ركوب دراجة أو قيادة أو قراءة أو لغة أجنبية. التعلم المتقن لا

يُنسى. وخلافاً لما يمكن أن نعتقده، «عدم فعل شيء» هو تعلّم من هذا النوع.

يعرف الفنانون هذه الظاهرة. حين كتب بيكاسو: «أنا لا أبحث، بل أجد»، لم تكن هذه ملاحظة عبقري متغطرس، وإنما هي اعتراف عامل مجتهد ومتواضع، يعرف استحالة إيجاد أي رابط بين بذل جهد السعي وواقعة العمل. لا يكفي أن نسعى لنجد، هذا هو قانون العمل الفني القاسي. قد نضرب ألف مرة بجانب الدريئة دون أن نصيب مركزها، ودون أن نقترب منها البتة. يقول روستانغ: «كان برامز يحبس نفسه أياماً بكاملها وينتظر، ليبدأ الكتابة، أن يجد نفسه في حالة يسميها هو نفسه حالة تنويم مغناطيسي. في هذه الحالة، لا يعود يستطيع السعي والبحث، وإنما يدع نفسه يجد. وإذا كان هؤلاء المبدعون يجدون، فلأنهم لم يعودوا يسعون أو أنّ سعيهم تضاءل وصار التعرف عليه بلا جدوى. قادتهم محاولاتهم وجهودهم الشخصية إلى مرحلة اليأس من أن يجدوا. في حقبة معينة من حياته، كان بيكاسو ينهض كلّ صباح وهو متيقن أنه رسم البارحة لوحته الأخيرة، وبعد أن يؤكّد أنه لن يرسم مرة أخرى، كانت موجة الرسم تستحوذ عليه في المساء فيستسلم لها». حتى يجد، يجب أن يتخلّى عن كلّ أمل، وأن ينكر ذاته بصدق ويتنازل عن أي هدف. عند ذلك، «حين يكون المرء مطمئناً، تحدث الكثير من الأشياء». وبسهولة.

ما ينطبق على الفن ينطبق على الحياة أيضاً، لأنّ كلّ واحد منا

هو في حالة إبداع دائمة. وحتى يحدث تغيّر حقيقي، لا حاجة للمرور عبر الإرادة والمشروع. الطريق الأقصر لفهم الذات لا يمر إلّا عبر الذات: «حلّ مشكلاتنا يوجد في الخارج، في فهم جديد لوضعنا. لذلك يتعلق الأمر بالسماح لكلّ ما حولنا أن يأتي إلينا». يضرب فرانسوا روستانغ مثالاً عن امرأة شابة جاءت تستشيره لأنها لا تستطيع أن تدع ابنها وشأنه وتضايقه في كلّ مناسبة. «أطلب منها أن تشبك سبابتيها وأن تنتظر حتى تنفصلا دون أن يكون لديها أيّ نية لفعل ذلك ودون أن ترغب بفعله. تترك نفسها حتى تنسى سبب وجودها هنا. بعد ربع ساعة أو عشرين دقيقة، ينفصل إصبعاها الواحدة عن الأخرى، وتبكي». حين عادت الأسبوع التالي، تأكّدت أن علاقاتها تغيرت نحو الأفضل، ليس مع ابنها فقط، وإنما مع كلّ محيطها. بعبارة أخرى، لا حاجة للتفكير: مجرد حركة تكفي. هذا ما يسميه روستانغ بدُعابة «العلم الروحاني لنادل المقهى» الذي يقوم على الصراخ «الساخن أولاً!» وعلى الاندفاع من دون تفكير بدلاً من النظر إلى الكؤوس المترعة التي يحملها في طبقه. «عدم التفكير أولاً، لكن لندع الحياة المتعدّدة الأوجه تقودنا».

دعوا الحياة تتولى القيادة، ثقوا بالفوضى، لا تخشوا البلبلة، لعلّ هذا أفضل تعريف **للحذاقة الفرنسية** (French flair) المولودة في ملاعب الروكبي في أثناء مباريات لا تنسى. حين بدا أنه خسر كل شيء، تحوّل فريق فرنسا فجأة إلى مجموعة شعلات متّقدة لا تقاوم، كأنّ صاعقة ضربته وحده دون سواه، وأشعل الملعب. ظلت هذه

الضربة العبقرية الجماعية في تاريخ لعبة الروكبي الحديث تحت اسم: «تجربة نهاية العالم». في الواقع، كان الفرنسيون في الثالث من يوليو عام 1994 بعيدين فعلاً عن وطنهم. يلعبون في مدينة أوكلاند في نيوزيلاندا ضد فريق أول بلاكس النيوزيلندي المتفوق بنتيجة 20-16 في الدقائق الثلاث الأخيرة المتبقية. لم يعد لدى الفريق الفرنسي ما يخسره. خلف خط منطقة الهدف، يستردّ فيليب سان-أندريه، جناح وكابتن فريق الزرق، الكرة، وبدل أن يتصرف كالمعتاد، أي يضرب نحو خط نهاية الميدان، يتخلى عن المنطق ويقرّر الانطلاق مباشرة نحو الخصم. ووسط دهشة الجميع، يتجاوز ثلاثة لاعبين، ويمسك به الرابع الذي يستغرق وقتاً لإنزاله إلى الأرض، يقاوم منتظراً دعم «الضخمَيْن»، الركنان بينيزيك وكاليفانو، ثم يرمي الكرة إلى غونزالس، الذي يقرّر أيضاً أن يفعل شيئاً غير متوقع. وبدل أن يسعى للتجمع، كما يجب أن يفعل كلاعب موزّع ماهر، يرتجل دور لاعب الوسط، ويرسل الكرة التي تصل إلى ديلو، ثم إلى بن عزي. يتخلى بن عزي هو أيضاً عن عاداته، فيراوغ، يمرّر الذراعين ويتجاوز خصمين: «أعتقد أنها أول مرة أفعل فيها شيئاً من هذا القبيل، لكنني كنتُ في حمأة الفعل، وشعرتُ أنّ هذا قد ينجح»[1]. نتاماك ثم كابان. هنا، أصبح الأمر أكثر جنوناً: يخمن كابان أن دوليك وراءه ويلاقي تمريرته على بعد ميليمتر. هذا جميل، واضح، سلس، بدا الفرنسيون أن لديهم الوقت للتقدّم في كلّ فعل،

---

(1) Jacques Maigne, *Au bout de la terre, les Français marquent un essai du bout du monde*, Libération, 29 décembre 1994.

إنهم ملهمُون، جريئون، ناجحون في كلّ شيء. يعود دوليك نحو اليسار وبدا أنه يستخدم الحكم الذي شكّل لبرهة حجاباً يحميه من الخصم، مناورة التفاف، يرسل إلى أكوسبيري. لم يزل خطّ النهاية على بُعد خمسة عشر متراً، لكن دوليك يرفع ذراعيه الآن. يعرف أن تمريرته مثالية، وأن الحركة لا يمكن إلّا أن تبلغ النهاية، وأنه رغم وجود ثلاثة لاعبين من فريق أول بلاكس يعودون، المحاولة أُنجزت. يكفيه أن يضمّ الكرة إلى صدره، وأن ينقض. الخط هناك. لكن الأمر لم ينتهِ عند هذا الحدّ. فهو ليس وحده. على يساره، هناك أيضاً سادورني وسان-أندريه، الذي تابع الفعل دون أن يدري كيف، مع أنه وقع في البداية. يروي لوران كابان: «لم نعُد نرى الجمهور، ولم نعُد نسمع ضجيجاً، كنا على مسافة متر من الجنة، خلف هذا الخط الصغير الكلسي المثير للسخرية، وهناك يمكن أن يحدث التدافع والعرقلة وأي شيء». لم يعُد أمام أكوسبيري إلّا أن يسجّل هدفاً ليدخل التاريخ، لكنه يلعب لعباً جماعياً ويتنحى لسادورني الذي ينهي الحركة. ثمانون متراً من الجري، سبع وعشرون ثانية من اللعب، عشر لاعبين فرنسيين لمسوا الكرة. حين يسألكم أحد ما هي **الحذاقة الفرنسية، هذه هي**. تفوز فرنسا بالضربة القاضية في اللحظات الأخيرة. شمبانيا!

ما هي صيغة هذه الكيمياء؟ حتى اللاعبين يجهلونها. يعترف أكوسبيري: «لا يمكنك تحليل الفعل حين تكون على أرض الملعب، لأنّ كلّ شيء يجري بسرعة فائقة، ولأنك لا تشارك فيه إلا لبضع ثوانٍ. وبعد ذلك، من دون التلفاز، سيكون كل شيء مشوَّشاً. وحين

ترى هذا من جديد، إنه لا يُصدق، لأن كل حركة من حركاته مثالية، كمحاولة تدريبية، وتعرف حق المعرفة جيداً أنك لن تستطيع أبداً تكرارها». لكن فيليب سان-أندريه، أصل المحاولة، يعتبر أنها ثمرة ثقافة: «كانت نهاية المباراة، وكنا في الطرف الآخر من العالم، ولم يزل خط المرمى بعيداً. لكن بالنسبة لي، كانت حقاً محاولة فرنسية نموذجية، خليط من لاعبي المقدمة في لاعبي الهجوم، والتمريرات المتقاطعة، المُباشرة، والتمريرات الخلفية، والفطنة... تمثل هذه المحاولة تراث وثقافة لعبة الروكبي الفرنسية، التي تجعلنا نلعب ضد فريق أنجلوسكسوني، لكن في الدقيقة الثمانين، نستطيع أن نسجل هدفاً من لا شيء. إنها ذكرى استثنائية!». وحتى لو كان من المستحيل تكرار هذه المحاولة تماماً، التي تحمل سمة الارتجال الجماعي، فإنه من الممكن استخلاص المبادئ التي سمحت بها، وروح وأسلوب اللعب «على الطريقة الفرنسية».

في الحقيقة ليست هذه أول مرة تفوز فيها فرنسا، في آخر لحظة، بإنجاز باهر يتحدى كلّ منطق. لا بد أنه يوجد تفسير لهذه الظاهرة. سيرج بلانكو، هو نفسه أيقونة اللعب على الطريقة الفرنسية، وصاحب محاولة من النوع ذاته في نهاية نصف النهائي لكأس العالم الأسطورية مقابل أستراليا عام 1987، يخمد الحماسة: «ما هي **الحذاقة الفرنسية**؟ حين نظنّ أننا خسرنا كلّ شيء، نقول في سرنا: لم يعُد هنالك ما نخشاه. بل إن **الحذاقة الفرنسية** هي عملٌ جبان... نستطيع أن نختلق مواقف، أي أن نعتقد أننا خسرنا كل شيء، بحيث ننجح في قلب الموقف بفضل هذا.

لأننا لو كنّا صادقين فعلاً مع أنفسنا، لماذا لا نلعب في الدقيقة الأولى مثلما يمكننا أن نلعب في الدقيقة الخامسة والسبعين؟».

فعلاً. إذا كانت **الحذاقة الفرنسية** لا تستطيع أن تولد إلّا من صيغة عجز، وإذا لم تكن إلّا الاسم الآخر لطاقة اليأس، فليس هناك ما يدعو للفرح. لكن **الحذاقة الفرنسية** ليست هذا فقط. بكل بساطة، يمثل الأنجلوساكسون العقل، ويراهن الفرنسيون على الحَدْس. يصف بيير فيلوبرو، وكان لاعباً ثم مدرباً في الفريق الفرنسي، ويُعتبر أحد الداعمين الأساسيين لهذا الخط: «مرّت حقبة طورت خلالها فرنسا لعباً مبتكراً مقارنة باللعب الإنجليزي البراغماتي والنمطي. **الحذاقة الفرنسية** هي الإمساك بزمام المبادرة، غير العادية غالباً. هذا يتطلب ذكاءً في قراءة الموقف، الأمر الذي لا يستطيعه الجميع»[1]. وبالتالي هو ليس ثمرة المصادفة أو اليأس، وإنما هي مهارة اتفق عليها فريق بكامله ليتصرف في آن معاً كوحدة متكافلة وكمجموع سحري من أفراد أتيح لهم أن يقرؤوا اللعبة وأن يندمجوا في الوقت الصحيح مع الفوضى لاستثمارها. «إلهام» أو «ذكاء آني»، لا يهم كيف نسمّي هذه القدرة على الارتجال، فالهدف هو التصرّف في الملعب كفرقة جاز، جاهزة دوماً لمساندة الراقص ودعمه، وتشغيل الموسيقى إلى أجلٍ غير مسمى. لم يكن رينيه دولوبلاس، المعتبر بمثابة مُنَظِّر «لعبة الروكبي الكلية» و**الحذاقة الفرنسية**، مجرد

(1) Michel Brunet, *Rugby, enseignement et apprentissage, Une autre idée du French Flair*, Amphora, 2009.

لاعب روكبي (لاعب ثم مدرّب في أعوام الخمسينيات والستينيات)، وإنّما كان أيضاً أستاذ رياضيات وكذلك عازفاً موسيقياً (عازف بوق). كان يدافع عن فكرة روكبي الحركة الدؤوبة، والانسجام بين الخطوط، والارتجال الذي يحرّكها. **الحذاقة الفرنسية**، هي مَن نمذجته. مفارقة لعبة الروكبي هي أنها حتى عندما تُلْعَب بطريقة حَذْسية، تتطلّب دوماً وعياً ومعرفة دقيقة بالقواعد. وإذا كان الارتجال هو القدرة على الانتظام في الفوضى، وعلى الاندماج في المصادفة، فهو في حدّ ذاته ليس عشوائياً على الإطلاق، ويعتمد على سلسلة من القرارات الصغيرة والسريعة بقدر ما نشاء، لكنها تراعي دوماً تطور اللعبة في الوقت المناسب. في الروكبي، لا يتوقف المرء إطلاقاً عن التفكير، ببساطة يفكر ويقرر بسرعة الكرة.

في نهاية المطاف، المخترع الحقيقي **للحذاقة الفرنسية** هو ديكارت. ليس التوقّف عن التفكير من أجل التصرّف هو بصاقٌ على العقل، وإنما هو وضعه في مكانه. تحدثنا عن التنويم المغناطيسي، واليوغا، وعدم التفكير، ورماية السهام اليابانية... ومع ذلك، مبتكر العقلانية الحديثة، هو مَن استطاع أن يميّز بحزمٍ مثالي بين الفكر والفعل. حين نفكر، يكون لدينا متسع من الوقت. يمكننا أن ننزوي مدة أسبوع، نتأمل ونكتب، وربما نحلم. لا شيء يستوجب العجلة. لكن حين يطلبنا إلحاح الحياة، حسبما ينصح المبدأ الثاني من **مقال عن المنهج**، فلن يوجد أمامنا متّسع من الوقت لنضيِّعه. يجب أن نقرّر، في معظم الوقت بلا أي يقين. بدأ ديكارت حياته جندياً، وغالباً ما نتجاهل ذلك. إنه يعرف أن الأهم من مضمون

القرار، هو صرامة هذا القرار الذي قد يدمّركم أو يخرجكم من المتاعب. وقد أكّدت الحادثة الآتية قناعته:

في عام 1621، ترك الجيش وهو في سن الخامسة والعشرين وسافر للاستجمام. بعد رحلة طويلة، يداهمه فضولٌ لزيارة فريزلاند الشرقية في شمال ألمانيا، فيستأجر قارباً لنفسه ولخادمه. يراه «البحارة» الذين جنَّدهم على سفينته شاباً فرنسياً ظاهرَ الثراء ومسالماً فتسوِّل لهم أنفسهم قتله ثم سرقته قبل إلقائه في الماء. غريب قادم من بعيد، وغير معروف من الجميع، لن يفتقده أحد. كل هذا نُوقش بصوتٍ عالٍ على مسمع الشاب المعني، ولم يفترض البحارة ولو لبرهة أنه قد يعرف لغة أخرى غير لغته. برأيكم ماذ فعَلَ فيلسوفنا؟ هل حاول بعقلانية مُحكَمَة أن يناقش لإقناعهم أنّ فكرتهم سيئة؟ أن يفاوضهم على ماله مقابل حياته؟ أن يستصرخ مشاعرهم الدينية مهدداً إياهم بعقاب إلهي؟ لم يحدث شيء من كلّ هذا. هو مَن لا يؤمن إلّا بقوة البراهين يقرر أن يقدِّم استعراضاً للقوة. إنه فعلٌ بلا تراجع، إما أن يخسَر أو يربح. لن تكون أمامه فرصة ثانية. ولا وقت للموازنة بين الإيجابيات والسلبيات. يجب أن ينجح، أو يموت. إذا أحسوا بأدنى شك يعتوره، سيخسر. يروي رجل اللاهوت والأدب أدريان بايبه: «حين رأى السيد ديكارت أن الأمر جدّي، نهض فجأة، غيَّر هيئته، استلّ سيفه بأنفة غير متوقعة، حدّثهم بلغتهم وبلهجة يفهمونها، وهدّدهم بقتلهم حالاً، إن تجرّؤوا وأهانوه. اكتشف ما يمكن أن يصنعه الإقدام، الذي قد يعتبر في ظروف أخرى تفاخراً صرفاً. الإقدام الذي أبداه في هذه الحالة أثَّر تأثيراً سحرياً على عقل

هؤلاء البؤساء. فالرعب الذي استولى عليهم تلاه ذهول حالَ بينهم وبين التبصّر بميزاتهم، وقادوه بسلام إلى برّ الأمان»[1]. أجل، أعظم فيلسوف في العصر الحديث كان أيضاً رجل فعل. كان فارساً فرنسياً قبل أن يكون مفكِّراً.



(1) Adrien Baillet, *La vie de M. Descartes*, Daniel Horthemels, 1691.

8

الإصابة من دون تسديد

أنا لا أبحث، بل أجد.

بيكاسو

كان أوّل درس خصوصي أعطيته -أو الأصح بعته، لأنّ غايتي كانت في المقام الأول هي كسب المال- هو لطالبة في نهاية المرحلة الثانوية تُدعى فانيسا. وقد نالت أربع درجات فقط في مادة الفلسفة. وعليها أن تتقدم لامتحان الشهادة الثانوية نهاية العام. لم يسبق لي أن أعطيتُ درساً مأجوراً في حياتي، لكن الظروف جعلتني مشروع أستاذ لبضعة أشهر من دون وظيفة ولا تدريب ولا أجر، لأنني سجلتُ اسمي بمحض الصدفة على لائحة الطلبة المستعدين لإعطاء دروس ونسيت الأمر. وذات يوم، وجدتُ رسالة على المجيب الآلي. إنها فانيسا. ضربَتْ لي موعداً في منزل أهلها. أبدت فانيسا لطفاً فائقاً وشيئاً من اليأس بشأن حالتها -فهي لم تنَل سوى أربع درجات- وأظهرَتْ قلقاً واضحاً من الامتحان المرتقب. وعلى الفور، قررتُ أن أزوّدها بسلاحي السري، السلاح الذي ساعدني على اجتياز امتحاناتي المدرسية بهدوء بحار ماهر في جو عاصف.

- هل تعرفين يا فانيسا أنّ بعض الأهداف لا يمكن تحقيقها إلّا بطريقة غير مباشرة؟ مثلاً، حين تبالغين في التفكير بالبكالوريا وتحصرين تفكيرك فيها، سيشلك الخوف يوم الامتحان. حين يبالغ المرء في التفكير بهدف، فإنه يزيد من احتمال أن يخطئه. حسنٌ، اصنعي كُرَتين من الورق. أمسكي الأولى وسدّديها بعناية إلى سلة المهملات. انتبهي، وخذي وقتك. ركزي وسدّدي جيداً. لقد أخطأتِ، حسنٌ. أين ذهبتِ خلال عطلتك الصيفية الأخيرة؟ هل كانت ممتعة؟ أين تودين قضاء عطلتك القادمة؟ الآن، ودون أن تفكري، أمسكي الكرة الثانية واقذفيها في سلة المهملات. كما ترين، هده المرة، الكرة في داخلها. إذا أردتِ الحصول على الشهادة الثانوية، فالأفضل ألّا تفكري فيها.

- قالت فانيسا: ربما، لكن يجب رغم كلّ شيء أن أعمل. يجب أن أسعى إلى هذا الهدف على أي حال، أليس كذلك؟ وإلّا كيف سأحرز تقدّماً في الفلسفة؟

- أجل، سنعمل بالتأكيد. لكن ليس للحصول على الشهادة الثانوية، وإنّما لنفهم. وكما تعرفين، لم يترتّب على ديكارت ولا أفلاطون أن يحصلا على الشهادة الثانوية، وإنما درسا الفلسفة لذاتها، لأجل نفسيهما، بدافع المتعة والحاجة الشخصية. وليس ليُصبحا مادة امتحانية. وما ألَفاه مثير في حدّ ذاته. حسناً، خذي مونتين. أرى أن لديك كتابه **المقالات** في مكتبتك. لم يتبع قط إلّا متعته، ولم يؤثر هذا على نجاحه. يقول: «بما أننا نعيش عشوائية الكرب والاستياء، فحريّ بنا أن نخاطر في إثر المتعة. العالم يعيش على النقيض، ولا يظن أنّ هنالك شيء مفيد بلا مشقة؛ فالسهولة

بالنسبة له شبهة». مع ذلك «جعلت الطبيعة المباركة أمر الحصول على الأشياء الضرورية هيناً، وجعلت الأشياء التي يصعب الحصول عليها غير ضرورية». إن جعت، تأكل. وإن شعرت بالظمأ، تشرب. وإن تعطّشت للمعرفة، تنزّه واستكشِفْ وقابِلْ وافتَحْ كتاباً. كل شيء في متناول اليد. المتعة طبيعية وسهلة. وفوق ذلك، توفر الصحة. «الصحة، أتمتع بها تماماً، بلا قواعد، وبلا ضوابط، سوى عادتي ومتعتي». عندما لا يتبع المرء إلا متعته، لا يفلت بالضرورة من المرض، لكن فرصة الإصابة به تقلّ. وعندما نُصاب به، تتيح لنا المتعة أن نشفى منه. لاحظ مونتين أنه حين كان مريضاً، لم يكن مجدياً أن يمنعوه عن الخمر، ولم يشعر بأيّ رغبة لاحتسائه على أية حال. لا حاجة للأطباء: توصياتهم في أحسن الأحوال زائدة عن الحاجة، وفي أسوأ الأحوال خطيرة: «لا أرى أيّ نوع من الناس مرض مبكراً وشفي متأخراً إلا النوع الذي خضع لسلطة الطب، بل إن صحتهم تغيرت وعُطِبَت بسبب قيود الحمية». إذا كان الهدف الوحيد للحياة هو البقاء، وإذا اقتصر الوجود على مراقبة نظام غذائي، وعلى حصر التفكير في الصحة، فإنّ المرض يفسد حتى فكرة الصحة، ويعدي الكلّ. مَن يعِشْ خائفاً من الموت، هو ليس بحيّ. وقوام الصحة الحقيقية هو عدم التفكير في ذلك إطلاقاً. يستحقّ الطب في حقبة مونتين احتقاره، لكنه حين يكتب: «لا يكتفي الأطباء باستخدام المرض كحاكم، وإنما يجعلون الصحة مرضاً أيضاً، ليضمنوا ألّا يستطيع أحد في أيّ فصل الفرار من سلطتهم»، فإنه يصف واقعاً لم يزل واقعنا. حين نستبدل متعة العيش بهاجس الصحة، وحين يصبح كل طعام دواءً، فهذا يعني أن الصحة أصبحت

عليلة. الصحة الحقيقية لا تقوم ببساطة على الفرار من المرض، بل على إيجاد أفق. المتعة كأفق تُعيد مسألة الصحة إلى مكانها الحقيقي، وبدلاً من جعل الصحة عليلة، تجعل المرض صحياً قدر المستطاع. أقترح عليك أن تنسي أمر الشهادة الثانوية وأن تحصري تفكيرك في الفلسفة. وإذا ركزتِ عليها فعلاً وبدأتِ تستمتعين بها، ستحصلين على شهادتك الثانوية بسهولة، وبطريقة غير مباشرة، ومن دون جهد وحتى من دون أن تفكري فيها. أعرف أنّ هذا يبدو متناقضاً، لكنكِ رأيتِ بنفسك حالة الكُرتين الورقيتين. لا يكفي أن يسدّد المرء حتى يصيب هدفه. وإذا أمعنّا التفكير، العكس هو الصحيح. أن نسدّد يعني أنّ هناك إمكانية لأن نخطئ. وإلّا لما سدّدنا. إذاً التسديد ينطوي على احتمال الفشل، وهو بداية الفشل، وليس بتدريب نفسك على التسديد تحرزين تقدماً. خذي، أعيرك هذا الكتاب لألان، عنوانه **منيرفا أو الحكمة**. أنا حريص عليه، لذلك ستُعيدينه إليّ. انظري إلى الفصل المعنوَن بـ«فن الانتباه»، يقول إنه لا يكفي مضاعفة عدد القراءات وتدوين الملاحظات وتقليب الصفحات لفَهم أمر ما. ليس الاندفاع والهيجان طريقة ملائمة لتفكيرنا: «إنه بذل مئة محاولة للحصول على محاولة ناجحة؛ لكن المحاولة الناجحة هي دوماً المحاولة الأولى؛ وينبغي عدم تكرارها». مثل المعلم يودا الذي يأمر لوك سكاي ووكر في فيلم **حرب النجوم**: «لا تحاول، افعَلْ أو لا تفعل. لكن لا تحاول».

- هل يمكنني فعلاً أن أستشهد بفيلم **حرب النجوم** في امتحان الشهادة الثانوية؟ دُهِشَتْ فانيسا التي بدأت تعتبرني مخادعاً.

- لا، لا تفعلي ذلك، ولا تحاولي. يمكنك أن تستشهدي

بألان. لكن لا تنسي بشكل خاص هذا: لا يمكن الوصول إلى بعض الأهداف إلّا بطريقة غير مباشرة. وإذا حرصتِ على ذكر المؤلف، فهذه الجملة لنيتشه. الأهم هو تطبيقها. حين تفهمين أنّ الفلسفة وُجدت لتُجَرَّب وتُخْتَبَر، وليس فقط لتُعْرَض، ستكونين في مأمن. في مأمن من الضجر والخوف والإحباط وعدم الفهم. الأفكار هي أدوات تسمح بفهم الواقع على نحوٍ أفضل. وكلّما تعمّق فهمك، ازداد فرحك. وهو فرح لا يزول، لأن الفهم مرة، يعني الفهم إلى الأبد. وبالمناسبة بطريقة غير مباشرة، قد تحصلين على أفضل الدرجات. إنها خدعة وحيلة وتشبه إلى حدٍّ ما حصان طروادة، لكنها بدل أن تكون حيلة خبيثة تُستخدم للإيقاع بالآخرين، هي حيلة حميدة موجهة نحو الذات، وتُستخدم لتحريرها من قلق الفشل.

- قالت لي فانيسا: إن فهمتكَ جيداً، كلما تضاءل تفكيري في الشهادة الثانوية، ازدادت حظوظي في الحصول عليها؟ وكلما تضاءل تفكيري في علامة الفلسفة، ازدادت حظوظي في الحصول على علامة جيدة؟ ألا يبدو هذا عبثياً بعض الشيء؟ إذا لم نسدِّد إطلاقاً على هدف، كيف يمكننا إصابته؟ ألا يفترض بنا في لعبة كرة السلة أن نسدِّد إلى السلة؟

- أجل ولا. في كرة السلة، يجب قبل التسديد تثبيت القدمين وإبقاؤهما متوازيتين ومواجهة السلة. ما يهم أكثر، هو وضعية القدمين والساقين والجسد. ويجب تعلّم الإمساك بالكرة بشكل صحيح وعدم إبراز المرفقين والانتصاب بكامل الجسد، باختصار لن ألقي عليكِ محاضرة في كرة السلة، ولا أفقه فيها إلّا ما رُوي لي عنها، لكنني أعرف أنّ المحترفين يفكرون بوضعياتهم أولاً قبل

الرمي. يسدّدون في اللحظة الأخيرة. لكنكِ إن أخذت رياضة القوس والسهم اليابانية، إحدى رياضات الدفاع عن النفس، فإنّ الغاية منها ليس تعلّم التسديد لإصابة الهدف. حين يطلق الرامي السهم، يعرف سلفاً أنه سيستقر في قلب الدريئة. ليس ثمة غاية ولا هدف. من الصعب قبول مثل هذه الفكرة، لأنه من الأجدر تجربتها. عندما أحدِّثك عنها، تبدو مجرّدة نوعاً ما، مع أنه لا يوجد ما هو أكثر واقعية منها. ألم تشعري في حياتك، لبضع ثوان أو لبضع دقائق، أنك تفعلين أو تقولين الصواب بالضبط، فيسير كلّ شيء على ما يرام؟ تصلين إلى مكان مزدحم، ولحظة وصولك بالذات، يشغر مكان أمامك. كأنّ الأمر متعمّد.

- أجل، سبق أن حدث هذا معي، بالتأكيد، لكنها، كانت مجرد مصادفة. ولم يحدث ذلك لأنني لم أفكر في الهدف الذي وصلت إليه، وإنما لأنني وصلت في اللحظة المناسبة إلى المكان المناسب، إنها ضربة الحظ.

- هذا صحيح. لكنه دليلٌ فعليّ على القدرة على التكيف. لا يكفي أن يحصل المرء على فرصة ليستطيع اقتناصها. يجب أن يتنبّه إلى العالم. أن يركب الموجة المناسبة، ويستقلّ القطار المناسب، وهذا هو بلوغ هدف لم يفكّر في السعي إليه.

- لست متأكدة أنني فهمت.

- في المبارزة، يوجد نوعان من المبارزين هما المبارزون بالأساليب والمبارزون بالتقدير. النوع الأول يركّز على هدفه ثم يستخدم أساليب للوصول إليه. النوع الثاني يتّجه إلى هدفه مباشرة دون أن يركّز عليه. الأول يستخدم التقنية والثاني يعتمد على

الحدس. إنهما منهجان مختلفان جذرياً. إمّا أن نبدأ بالنية ثم نفكّر كيف ننفّذها وننتقل بعد ذلك إلى الفعل. أو أن نزامن بين النية والتنفيذ، وينجح الفعل دون أن نفكر به مسبقاً. وطبعاً النهج الثاني هو الفائز، لأنه متقدّم زمنياً دوماً ويحدث أسرع من التفكير. ويمكن للمبارز الذي بدأ من النهج الأول أن يتحوّل تدريجياً إلى النهج الثاني ويصبح حدسياً أكثر فأكثر. مثلما يحدث حين تتعلّمين لغة: في البداية يجب أن تفكري في كلّ كلمة قبل أن تنطقي بها، وتجدين صعوبة بالغة في التحدّث لأن متوالياتك مدروسة ومُنهكة. وكلما تحدثتِ أكثر، أصبح الأمر طبيعياً أكثر، وبالتدريج ستبدئين في التحدث دون أن تضطري للتفكير في الكلمات التي تنطقينها. لن تفكري في الكلمات لأنك تجدينها، وإنما ستفكرين فيما تريدين قوله. ستصلين إلى هدفك بطريقة غير مباشرة، لأنك لم تعودي تركزين عليه. وستتوارد الكلمات من تلقاء ذاتها. بعض الأهداف لا يمكن بلوغها إلّا إذا لم نركّز عليها. العفوية على سبيل المثال. حين يسعى المرء إلى أن يكون عفوياً، فإنه لن يغدو كذلك أبداً. وعيه لهدفه يمنعه عن الوصول إلى عفويته. ولهذا السبب يتّسم العشاق المولهون بالخرق دوماً: يفكرون بإفراط في البقاء على سجيتهم وعفويتهم فيصبحون مثاراً للسخرية. يُبالغون في التفكير بهدفهم، وهذا يشلّهم.

- كما أفعل أنا مع الشهادة الثانوية.

- هوذاك. يمكنني أن أطلق على ذلك متلازمة سيرانو. سيرانو دي برجراك، الشخصية الشهيرة في مسرحية إدموند روستان - أنتِ تعرفين المشهد الذي يشهر فيه سيفه ليبارز شخصاً سخر من أنفه:

«وأحتري صفقةً تُحْتَرَى، فأنهي قصيدتي وأضرب الدنا!» تسمح له براعته في آن معاً أن يستهدف، ما دام يعلن عن اللحظة التي سيُصيب فيها خصمه، وأن يرتجل طريقة الوصول إليها ما دام يفاجئ خصمه. ويضاعف الصعوبة بارتجاله أبياتاً شعرية مقفاة في أثناء المبارزة. يبارز كأنّ المعركة لا تهمه فعلاً. ولهذا يفوز. يبلغ هدفه وهو يعطي إحساساً أنه لا يستهدفه. هذه اللامبالاة بالهدف هي السرّ العظيم لفنون الدفاع عن النفس. التركيز على الهدف هو استحضار للفشل باعتباره إمكانية، ويشبه إلى حدّ ما الدُوار الذي يُسَبِّب السقوط عند تخيله. مَن يسدّد نحو هدفه لفترة مديدة يُنهك نفسه قبل أن يضرب ضربته. سيرانو لا يصوب: يصيب. من الضربة الأولى. لا يحاول، إنما ينجح. من أين تأتيه هذه السهولة؟ طبعاً من موهبته، وعلى الأخص من أسلوبه. لا يكترث بالنجاح ولا يداخله الخوف، لذلك يبدو متفوقاً. «لا يُقاتل الرجلُ ليظفر في القتال! لا! بل الأفضل أن يقاتل العدم!». اندفاعته الشهيرة تمضي غالباً بالخطأ إلى ميدان الخاسرين. إنهم خاسرون رائعون، هؤلاء الفرنسيون المغرمون بجمال الحركة الذين يفضّلون أن يخسروا على طريقتهم أكثر من أن يفوزوا بطريقة مثيرة للشفقة. لكن هذا لا ينطبق على سيرانو. فهذا الأخير، لأنه مُعْتَدٌّ بنفسه، يعيش حياة المنتصر بفضل لامبالاته بالظفر تحديداً. وذات مساء، ينتصر لوحده على مئة من خصومه. لأنه الوحيد الذي لا يخشى أن يفقد حياته. مفارقة سيرانو الحقيقية، «متلازمته»، هي أنّ براعته في الكلام والمعركة تقترن بعجز غرامي وخجلٍ مرضي، مرتبط بالضبط بأنفه الضخم الذي يردعه عن البوح بحبّه لروكسان الجميلة. كلّ شيء سهل عليه، إلّا

ما هو مهم بالنسبة له. لذلك الصعوبة الناجمة عن الفعل ذاته أقل من الصعوبة الناجمة عن المجازفة. ما يفعله بلامبالاة، أو الأصح بلا خوف -القتال ونظم الشعر- ينجح بالتحديد لأنه لا يفكّر فيه. لكنه حين يستغرق في الاهتمام بهدفه، ويفكر فيه ويركز عليه، فإنه يخطئه. حين يكون الهدف فائق الأهمية، يميل المرء إلى الإخفاق فيه. وإليكِ العبرة من سيرانو: لبلوغ هدف معين، ينبغي عدم المبالغة في التركيز عليه.

- تقول لي فانيسا: حسن، لكن كيف أتدرب على عدم المبالغة في التركيز؟ بشكل عملي؟

- بشكلٍ عملي، اصنعي كرة ورقية أخرى. إذا انتبهتِ، خاف سيرانو أن ترفضه روكسان. هو المقدام الذي لا يهاب الموت، يرتعش في مواجهة المرأة التي يحبّها. لو لم يحبها، لاستطاع بالتأكيد أن يحظى بها. هذا ما يمكن أن ندعوه متلازمة فالمون المناقضة تماماً لمتلازمة سيرانو. في رواية **العلاقات الخطيرة**، فالمون، المثابر على الإغواء، يحظى بجميع النساء اللاتي يريدهن، وحتى اللاتي لا يريدهن، بالتحديد لأنه لا يريد أياً منهن. لا يبرع في الإغواء إلّا حين يكون غير مكترثٍ بفرائسه. وبما أنه لا يقع في الحب، لا يفقد البتة قدراته، ولا يشعر البتة بالحرج والبؤس: إنه دوماً سيد الموقف لأنه لا يخاطر فيه. الحب سهلٌ عليه بشرط واحد: ألّا يحب فعلاً. وهذا يمنحه اللامبالاة والثقة واليقين الذين يجعلونه لا يُقاوَم. مثل رامي السهام الخبير، لا يرمي سهمه إلّا إذا أصاب هدفه فعلاً. إنه كيوبيد فظّ، عاشقٌ فرنسي مزوّد بغريزة قاتلة، مجرّدٌ من أية رحمة، لا يوقفه أيّ شيء. باختصار: هل فالمون

سعيد؟ ليست هذه هي المشكلة. يده مباركة، كما يُقال عن صياد سمك أو صياد طرائد. يستمر في فتوحاته الغرامية، لكنه لا يعرف الحب. أو ربما بعبارة أدقّ: **لأنه** لا يعرف الحب. حتى جاء يومٌ... صادف فيه الحسناء البريئة والفاضلة السيدة دو تورفيل. على النقيض منه تماماً: سريرة صافية وروح نقية وصادقة وغير قادرة على المراوغة. تُسحره على الفور لأنّها بالضبط لا تريد إغواءه. عفويتها لا تقاوَم لأنها صادقة. لن يتعافى فالمون منها. بالتأكيد سيصل إلى غايته ويوقعها في حبه، لكن للوردة أشواك: في أثناء ذلك، يقع في غرامها. وسيكون ذلك خلاصه وخسارته في آن معاً. لا يستطيع أن يتحمّل شعوراً صادقاً، ولا أن يتخلى عن رغد العيش كغاوٍ لامبالٍ، فيموت بالمعنى الحرفي خوفاً من الحب. حين يركّز اهتمامه على هدفه، ينتهي مثل سيرانو. والآن، ارمي كرتكِ في السلة، من دون تفكير ومن دون تسديد.

– اللعنة، أخطأتُ. لم أزَل أسدّد.

– ولذلك أخطأتِ. لا بأس. لقد فهمتِ الفكرة. ومن بين الأهداف التي لا يمكن بلوغها إلّا بطريقة غير مباشرة الحب كما في أغنية أوبرا **كارمن**. الحب مثل طفل غجري لم يعرف أبداً أي قانون. قد يحاول المرء أن يصبح محبوباً، لكن أن يغدو محبوباً هو أمرٌ لا يتعلق به. لذلك، الطريقة الوحيدة ليصبح سعيداً في الحب هو أن يحبّ دون أن ينتظر مبادلته الحب. من حقّه أن يأمل بهذه المبادلة، لكن حريٌّ به أن يكون سعيداً بحبه فعلاً، أو الأفضل أيضاً: أن يكون سعيداً ببساطة. الحب هو نتيجة سعادة الوجود، هو فيضٌ، حبة كرز فوق قالب حلوى. كتب إيميل أجار في رواية

مداعبة كبيرة: «أعرف أيضاً أنه يوجد حبّ متبادل، لكنني لا أطمح إلى الترف. حسبُ المرء أن يُحب، هذا هو الأساس».

- كما في أغنية دانييل بالافوان: **أن أُحِب أقوى مِن أن أُحَب**.

- وعلى الأخص هذا أكثر أماناً، لأن مبادلة الحب ليست مضمونة على الإطلاق. هل تعرفين دانييل بالافوان؟ كنت أظنّ أنّ أغانيه أصبحت قديمة. يجب ألّا ينتظر المرء مقايضة أو معاملة بالمثل، فذلك ليس أمراً محتوماً. فالمقايضة أو المبادلة لا تتحقّق إلّا على خلفية الحرية. لأن شخصاً يسعى بأيّ ثمن ليكون محبوباً هو شخص منفّر. والمفارقة هنا أيضاً أنه ليصبح محبوباً، عليه أن يتوقف عن السعي وراء هذا الهدف.

- وماذا يفعل إذاً؟

- لا يفعل شيئاً. حسبه أنه موجود. فالشجرة سعيدة لأنها تغلّ الثمار ولا يهمها مَن يأكلها. لا يقدِّم المرء الهدايا ابتغاء الحصول على الشكر، إنما ليستمتع. الأحرى به أن يبقى على سجيته وألّا يسعى لنيل الإعجاب بأيّ ثمن. الحرية وشكل اللامبالاة المفرطة المصاحبة لها هما أفضل استراتيجية لأنهما يضمنان على الأقل للمرء سعادة الوفاء لذاته. فالحب ليس فقط حب شخص ما، وهو ما يطرح دوماً مسألة المبادلة والمعاملة بالمثل، وإنما هو أيضاً حبّ هذا الشيء أو ذاك، حب هذا النشاط أو ذاك. إنه حب المشي والجري والسباحة والقراءة والطبخ والمشاهدة. . . إلخ. إنه حب الرسم والموسيقى والطبيعة. والغريب هو أن المرء حين يكرس نفسه كلياً لنشاطه وحين ينهمك فيما يفعله وينسى نفسه فيه، يصبح محبوباً أكثر. لا شيء أشدّ إغراء من شخص شغوف بعمله. أنتِ ترين

المفارقة: حين يستغرق المرء في عمله وينسى نفسه فيه ويحبه إلى حدّ الشغف، يصبح محبوباً أقصى ما يمكن. حين ينسى نفسه ويستغرق فيما يفعله ويشعر أنه ليس شخصاً نكرة، فإنه يغدو أكثر من ذاته.

- هنا أيضاً، حين لا نركز على الهدف نحققه. . .

- هوذاك. وهذا أكثر وضوحاً في الحب، لأن «الدريئة» حين تعرف أنها مستهدَفَة، تغير حتماً سلوكها. حين يستغرق المرء في دريئته، فإنها تشعر به.

- لكن حين لا نولي الأمر الاهتمام الكافي، فهذا ليس محبّذاً.

- قدّم سارتر تحليلاً مرعباً للحب، ورأى أنّ تناقضاً أساسياً يكتنفه: حين أحب، أريد أن يكون الآخر حراً، أريده أن يحبّني بحرية، لكنني أريده في الوقت ذاته ألّا يحب غيري، أريد أن تقتصر حريته على حبي.

- هذه حلقة مفرغة.

- ولا مفرّ منها. فالعاشق يبالغ دوماً في الحب الذي يغذّيه من خياله. يصف ستاندال التبلور الغرامي باعتباره «عملية روحية تسبغ على الموضوع المحبوب كل ما هو مثالي وكامل». وبعبارة أخرى، الحب هو اختلاق صفات للشخص الذي نحبه، وتصديق أنها صفاته شخصياً. الحب هو إبداع.

- هذا يعني أنه وهم؟

- الإجابة هي أجل ولا. لنقل إن «العمل» يجري في الحب من تلقاء ذاته، في كلا الاتجاهين. لا مجال لفعل أي شيء. إنه موجود وحسب. لا حاجة إلى التسديد نحو هدف: حين يسدّد المرء، يعني

أنه أخفق سلفاً. وإذا لم يكن في قلب الهدف سلفاً، فلا طائل من المحاولة.

- لهذا السبب يصوّرون دوماً كيوبيد مع قوس!

- أحسنتِ، وأصبتِ! الإرادوية لا تُجدي في الحب. فالعاطفة لا ترضخ. لذلك لا جدوى من المبالغة. وفي الحقيقة، كلّ شيء معدٌّ سلفاً. وهذا ينطبق أيضاً على الصداقة. لماذا نحن أصدقاء؟ يُجيب مونتين متحدثاً عن إيتيان دو لا بويسي: «لأنه كان هو؛ لأنني كنتُ أنا. كان كلٌّ منا يبحث عن الآخر قبل أن نلتقي... أؤمن أنه نوع من الترتيب الإلهي». ويقول الشاعر رينيه شار: «صداقتنا لحاء خالص. لا ينسلخ عن مروءات قلبنا». لا يحتاج المرء إلى بذل أيّ جهد لا في الصداقة ولا في الحب. لا يحتاج إلى المروءة، لأنّ الأمر لا يتعلق بالجدارة والاستحقاق. إنه يسري أو لا يسري مثل التيار الكهربائي. أتحدّث عن البدايات طبعاً. وبعد ذلك يصبح الأمر مثل الشبكة الكهربائية، يحتاج إلى صيانة رغم كلّ شيء.

- أفهم، تقول لي فانيسا. لكن هذا هو الحال دوماً، ما أفهمه، لا أنجح في شرحه بعد ذلك. إنه سهل حين أفهمه، وصعب حين أضطر إلى كتابته.

- يحدث مثل هذا مع الجميع. ليس أمامكِ إلّا أن تكتبي كما لو أنك تخاطبين شخصاً ما. لا شيء يمنعك من أن تكتبي فَرْضاً مثل رسالة - وفي الحقيقة، هذه هي الحال لأن ثمة شخص سيقرأ نصّك. ومن بين مئات الأوراق الامتحانية التي سيقرأها الأستاذ حين يصحّح امتحان الثانوية العامة، فإنّ ورقة من بينها ستغيّره إن بدت فعلاً أنها موجّهة إليه. وعلى الأرجح أنه سيوليها المزيد من العناية

والاهتمام. اختاري ذهنياً شخصاً حقيقياً أو متخيلاً واكتبي له لتشرحي أمراً ما، تخيّلي اعتراضاته وأجيبي عنها، وابني معه حواراً حقيقياً. حتى ديكارت صارت قراءته أسهل وأمتع حين خاطب الأميرة إليزابيت في مراسلات مثيرة ومؤثرة. الفلسفة صعبة حين تكون مجرّد أفكار، وتغدو أسهل حين تخاطِب شخصاً ما. لذلك يستحضر أفلاطون سقراط في **المحاورات** ويجعله يمضي وقته في مجابهة خصومه. عندما يتجادل شخصان أمام شهود، فإنّ الأمر يغدو مثيراً على الفور أكثر من استعراض الحجج المجرّدة. تشبه **محاورة جورجياس** مباراة ملاكمة في الوزن الثقيل: من جهة جورجياس بطل السفسطائيين ومن جهة أخرى سقراط بطل الفلاسفة. يمكنكِ أن تكتبي وأنتِ تتخيّلين أنك تسمعين محادثة بينك وبين أختك على سبيل المثال، أو بينك وبين نفسك. حين لا تفكرين في الكلمات التي تستخدمينها وإنما في الشخص الذي تخاطبينه، فإنّ الأمر يجري بتلقائية. بعض الأهداف لا يمكن تحقيقها. . .

- إلّا بطريقة غير مباشرة.

- هوذاك.

- لكنني **لا أجيد** الكتابة.

- ألم يسبق لكِ عندما كنتِ طفلة أن مثَّلتِ دور الشرطة واللصوص والطبيب والأبطال الخارقين ونجمة الغناء؟ في باحة الاستراحة، جميع التلاميذ يلعبون أدواراً. لكن حين تلعبين دورك بمهارة، فالأمر يسير على ما يرام. الرياضيون المرموقون يفعلون هذا أيضاً، يتصورون الحركات لتترسّخ في ذهنهم وجسدهم قبل أن يؤدّونها فعلاً. تقوم هذه الطريقة على التصرف كما لو أنّ المرء بلغ

هدفه، بالضبط ليبلغه. هل سبق لكِ أن أخذتِ دروساً في قيادة السيارة؟ حين تتظاهرين أنك تعرفين، وحين تتصرفين كأنك تعرفين فعلاً، ستحصلين على الثقة الضرورية لتقودي فعلاً. حين نفعل شيئاً لأول مرة، تقتضي الحيلة أن نفعله كما لو كنا نعرفه فعلاً. يجب ألّا نفكر إلى أجلٍ غير مسمى، وإنما يجب أن نبدأ. بثقة عمياء. هل تتذكرين؟ إما أن نفعل أو لا نفعل، لكن علينا ألّا نحاول. كل شيء يتعلق بالموقف. انتصبي وتفاخري بوقفتك. تظاهري بالفخر وقلّدي الفخر، وستشعرين به فعلاً في النهاية. يجب أن تمري بالجسد إن أردتِ أن تغيري نفسك. هذا ما يشرحه ديكارت في **أطروحة الانفعالات**. بشكلٍ مباشر، لا يسعكِ فعل شيء حيال الانفعالات التي تستحوذ عليك. فالحزن على سبيل المثال يستحيل التخلص منه بالإرادة. لا شيء أسوأ من أن يقول لكِ أحدهم: «لكن لديكَ أو لديكِ جميع الأسباب لتكون سعيداً وتكوني سعيدة! لا يحقّ لكِ أن تحزني». حين لا يكون لديكِ أيّ سبب لتحزني، فإن ذلك يزيد حزنكِ أيضاً. إنها دوامة. ينصح ديكارت بشيء آخر: أن تفكري في فرحٍ شعرتِ به، وأن تقلدي هذا الفرح، هذا يعني أن تعيدي جسدكِ إلى الموقف ذاته أو الوضعية ذاتها. في آخر مرة شعرتُ فيها بالسعادة، كنتُ أدندن أغنية، كنتُ منتصباً وأمشي بحيوية وأتنفس بعمق. حسناً! ماذا سيحدث لو نهضتُ ومشيتُ بحيوية منتصباً ومتنفساً بعمق وأنا أدندن لحني المفضّل بدل البقاء غارقاً في الاكتئاب على هذه الأريكة؟ تقوم الحيلة على الانتقال بواسطة الجسد وليس بواسطة الإرادة. حين أضع جسدي في حالة فرح، ستشعر نفسي فعلاً بالفرح الذي أقلده. ما يصعب أو يستحيل تحقيقه

بالإرادة يغدو سهلاً بواسطة الجسد. مثالٌ آخر، يبدو لي أنكِ ترتعدين خوفاً من الرسوب في شهادتك الثانوية...

- لستُ خائفة.

- إنه مجرد مثال. حسن، إن أردت إخفاء خوفكِ، لا يكفي أن ترغبي بذلك! لا يمكن للإرادة والتفكير أن يفعلا شيئاً بشكلٍ مباشر بإزاء الخوف. لهذا السبب، ورغم كلّ ما أرويه لكِ، ما زلتِ مذعورة.

- إطلاقاً!

- لكن بلى، لنرَ. إرادتك عاجزة. فالمرء لا يغيّر مزاجه بقرار بسيط. عليه أن يراوغ ويداهن، وأن ينتقل بجسده وليس بعقله. ماذا ستقولين لأطفالك حين سيترتب عليهم اجتياز الشهادة الثانوية؟ أنكِ لم تذهبي إليها لأنكِ كنت ترتعدين خوفاً؟

- لكن توقف عن هذا، سأذهب إليها!

- طبعاً ستذهبين إليها، وستجتازينها بنجاح. هل تعرفين لماذا؟ لأنكِ لم تعودي خائفة. أنتِ الآن غاضبة. هل فهمتِ الحيلة؟ لا يخفي المرء خوفه حين يفكّر فيه، وإنما يخفيه حين يشعر بالغضب على سبيل المثال. حين يستخدم انفعالاً ضد انفعال آخر. هذا يعني أنّ ما يمكن أن يغيّر انفعالاً أو عاطفة، ليس التفكير، وإنما انفعال آخر أو عاطفة أخرى. حين تنجحين في إغضاب شخص خائف، سينسى خوفه. وعليه أن يتعلم القيام بذلك بمفرده. كان جون ماكنرو، لاعب التنس العظيم، يعرف كيف يغضب في اللحظة المناسبة: حين يبدأ في الشك ويشعر أنّ المباراة تفلت منه، كان يستخدم الغضب كما يستخدم لاعب اليوغا التأمل وعدم التفكير:

للتركيز. ليمنع العواطف الأخرى من إرباكه. وطبعاً ليزعزع استقرار خصمه أيضاً، ولكن على الأخص ليركز تفكيره في اللعب ولا يفكر في شيء آخر غيره. والمفارقة هي أن ماكنرو كلما احتدّ غضباً، أصبح أكثر هدوءً. والخجل أيضاً يمكنه أن يشحذ الشجاعة. والحب أيضاً أكثر فعالية. إنه تقنية يانيك نواه كقائد للفريق. يغدق على لاعبيه ما يكفي من الحب ليقاوموا الخوف، سواء خسروا أم فازوا. ما أفعله بدافع الحب، أفعله أفضل ممّا لو كنت أفعله لنفسي وحدها. عبارة «أنتَ لستَ وحيداً، إنهم يحبونك حتى لو خسرت» هي أكثر فعالية من عبارة «أنتَ وحيد، ولن يحبونك إلّا إذا ربحت». لا يفوز المرء بسهولة أكبر عن طريق حصر تفكيره في الفوز. مرة أخرى أيضاً، لا يمكن تحقيق بعض الأهداف إلّا بطريقة غير مباشرة. وبشأن الخوف، سأقدم لكِ شيئاً أخيراً، لأنك لم تعرفيه من قبل. ينجم الخوف دوماً عن المخيلة. لذلك يكفي أن تشغلي ذهنك بشيء يركّز انتباهه ويصرفه عن التفكير فيما يخشاه. يجب أن تجدي له انشغالاً صعباً للغاية حتى يضطرّ للاهتمام به، لكن ليس فائق الصعوبة. يجب أن يكون شيئاً يمكن للمرء أن يفعله. قد تكون مشاهدة مسلسل شيّق. أقول شيق لأن الذهن بخلاف ذلك يفكر في شيء آخر. التركيز على التنفس، إن لم يكن لديه شيء آخر، ينجح دوماً. مراعاة الإيقاع البطيء والعميق وضبطه على ميقاتية متخيلة يُعيد الهدوء والتوازن. لا يواجه المرء الخوف بطريقة مباشرة، وإنما يجعله يختفي بطريقة غير مباشرة.

- من دون التركيز عليه، فهمت.

- هل حالكِ أفضل؟

- نجح الأمر. لم أعُد خائفة.

- هل أنتِ غاضبة؟

- إلى حدٍّ ما. وبخاصة لأنني فاشلة.

- توقفي عن هذا. وإلّا فإنني أنا مَن سينزعج. كيف تعرفين أنكِ فاشلة؟

- أوه. . . أربع درجات، ألا تُغْني هذه العلامة عن التعليق؟ إنها مكتوبة بوضوح على ورقة امتحاني. وحتى المعلمة أعطتني فرضاً إضافياً دون أن تتفوّه بكلمة واحدة، فشعرتُ فعلاً أنني أتلقى عقاباً يجب أن أكتب أربع صفحات عن هذا الموضوع: «هل يجعل العمل المرء حراً؟».

- هذا يذكّرني بشيء ما. أرني ورقة امتحانكِ. . . «لا تعمل بشكلٍ كافٍ، إلخ، غير منضبطة، إلخ، كثِّفي جهودك في التعبير». كثيرٌ من الخطوط الحمراء وليس ثمة استحسان. يشبه تقييماً عن الأداء المدرسي وليس تصحيحاً حقيقياً. أو هو تصحيح بأسوأ معنى، كما في الإصلاحيات. من حُسن الحظ أنّ هذا لم يعُد موجوداً. أو تغيّر اسمه أخيراً. كان لدي أستاذ لغة فرنسية عبقري في الصف التاسع، وكان يدرّسني أيضاً اللاتينية واليونانية، وإجمالاً عشر ساعات أسبوعياً. سألته ذات يوم لماذا لا يؤلّف كتباً. هل تعرفين بماذا أجابني؟ «حين يُجيد المرء فعل شيء، فإنه يفعله. وحين لا يجيد فعله، يُعَلِّمه». كنتُ أحبّ دروسه في الاشتقاق اللغوي. هل تعرفين من أين جاءت كلمة «انضباط»؟ كلمة انضباط لها معنيان امتزجا خلال تاريخ مديد. في البداية، في اللاتينية الكلاسيكية، التلميذ هو مَن يتعلّم (Discere) - «علم». انضباط هي علم ومضمون

وفرع معرفة. وبعد بضع قرون، أخذت الكلمة في اللاتينية المسيحية، معنى تصحيح وعقاب وقانون رهباني. الانضباط لم يعُد شيئاً نتعلمه، وإنما طريقة تعلمه وفهمه بواسطة قاعدة، وإن لزم الأمر، بفضل قاعدة أو - سوط: كلمة «انضباط» تنتهي في العصر الوسيط إلى الإشارة إلى السوط المستخدَم في الجَلْد، ويمكن أن تأخذ حتى معنى «مذبحة» أو «مجزرة»، تبعاً لممارسة العدالة. وفكرة أنّ العدالة قد تفضي إلى مجزرة هي في حدّ ذاتها غنية بالمعلومات عن عقلية عصر. خلال بضعة قرون، انتقلنا من رؤية قديمة يخصص فيها العقاب لمن لا يعمل، إلى رؤية مسيحية أصبح العقاب فيها في آن معاً القاعدة والطريقة، وفي العمق المضمون الوحيد للتعليم. تألموا، تألموا، سيظلّ شيء من هذا على الدوام. مثلما نقول: «هذا سيعلمك!» الله عاقبنا. الألم ليس حادثاً، إنه قدر، ونتيجة خطيئة أصلية. الوجود هو إثم، وعلينا أن ندفع الثمن. لذلك لم يعُد العقاب خياراً ثانياً وملاذاً أخيراً لعدم وجود خيار أفضل، حين يُسْتَنْفَدُ الصبر، وإنما هدفاً. ستنجبين في الألم، وستتعلمين بالطريقة ذاتها. ولا سبيل آخر غير سبيل المعاناة. ليس ثمة طريق آخر غير طريق الصلب. كأنّ المحاكاة الوحيدة المعتبرة للمسيح هي محاكاة ساعاته الأخيرة. تعتمد المدرسة دوماً على هذه البديهة، ما دامت العقوبات، حيث لا تزال توجد، تشتمل أغلب الأحيان على عمل إضافي. إعطاءُ فرضٍ إضافي كعقوبة هو اعتراف بأن العمل والعقاب متكافئان وأن المدرسة ذاتها ليست إلّا عقاباً مديداً، تتخلله لحسن الحظ الاستراحات والإجازات السنوية. وإن سألتِ الناس، لحدَّثَكِ معظمهم عن المدرسة كأنها تعذيب. أمّا إذا فحصتِ الكلمات،

«هذب»، «علم» المشتقة من اللاتينية (Exducere)، فتعني حرفياً «قاد خارج». وكلمة «عرف» تعني فعل ولد مع (البادئة، «مع»): يكبر ويشبّ المرء بفضل ما يتعلمه. تعلم، هي أخذ إلى الخارج، كما في ضبط وفهم (البادئة، تعني «نحو»). ما نسمعه في هذه الكلمات هي الحركة نحو الخارج. قد تكون الولادة مؤلمة، بشكلٍ عابر، لكن هذا الألم ليس هو هدف الولادة، إنما نتيجة حتمية لمرورنا من الداخل إلى الخارج. ما يجعل الطفل يصرخ، ليس رعب السقوط في التجسّد، وإنما ألم الرئتين اللتين تتفتحان كالزهور، ألم العيون التي تنتقل من الظلمة إلى النور، ألم البشرة المنتزعة من دفء السائل إلى حرقة الهواء، إنها آلام عابرة لن تلبث أن تصبح متعة وفرحاً: فرح بالوجود. الفعل وجد: يعني حرفياً وقف وبرز. انتقالٌ من الداخل إلى الخارج، ومغادرة رحم الأم ليولد في العالم. ولن تلبث العينان أن تجدا شيئاً تريانه، والبشرة تجد شيئاً تشعر به، والجسد يجد ما يفعله. النمو في حدّ ذاته قد يسبّب ألماً أو صعوبات، لكن الألم ليس هدف النمو، إنه أحياناً نتيجة طبيعية له. عند اليونانيين، وأرسطو بشكلٍ خاص، النمو هو الانتقال من القوة إلى الفعل. القوة هي الإمكانية الكامنة في كلّ كائن، هي ما يمكن أن يصيره. الفعل هو القوة وقد تحقّقت وأصبحت واقعاً فعلياً. مثل البذرة تصير نباتاً فزهرة فثمرة. الثمرة كانت موجودة بالقوة في البذرة، الثمرة هي البذرة في الفعل. هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج هو غاية: شيء ما يضغط ويدفع نحو الخارج ليحقّق ذاته. هذه الحركة طبيعية ولا تحتاج إلى ألمٍ للنمو. أو على نحوٍ أدقّ، إن وجدت معاناة، فإنها ليست سوى آلام النمو المتعلّقة بزيادة القوة وتحقق الكائن الذي

يبلغ أبعاده الحقيقية. وهي أبعاد لم تُفرض إطلاقاً من الخارج. فنحن لا نهتم بأوراق شجرة ولا بجذورها لنجعلها تكبر. وإنما هي مَن تمدّ أوراقها نحو الشمس، وتدفع جذورها نحو الماء. وهذا الجهد الذي تبذله هو جهدها هي ولا يكلفها شيئاً. إنها هي مَن تريد أن تنمو، لتحقّق ذاتها واكتمالها.

لكن تحقيق الذات بالنسبة إلى كائن إنساني يعني الخروج من حيوانيته. لا ينمو الطفل مثل نبات ولا يشبّ مثل حيوان مكتفياً بالبقاء هو هو ذاته، وأن يظل يكرّر دوماً قانون النوع. أن يصبح إنساناً، يعني أن يصير شخصاً ما. لذلك يجب انتزاعه من الطبيعة ليختلق ذاته. السعي ضدّ ماهيته عند الولادة وضد الطبيعة وضد الغريزة لبناء إنسانيته هو المعنى الحقيقي لكلمة التربية: إنها تهدف إلى قيادة الطفل خارج إنيته شبه النباتية لوجوده الحيواني وإعطائه شكلاً إنسانياً عن طريق تعليمه اللغة والفنون والعلوم. وسيترتب على الطفل أن يعمل. يقول ألان في كتابه **خواطر في التربية**: «يتشكل الإنسان بواسطة الجهد. يجب أن يفوز بمتعه الحقيقية وأن يستحقها. يجب أن يعطي قبل أن يأخذ. هذا هو القانون»[1].

لكن كلمة عمل لاقت المصير ذاته لكلمة انضباط. وبحسب اشتقاقها اللغوي المشكوك فيه لكن الرائج والمتداول، كلمة عمل (Travail) مشتقة من كلمة (Tripalium)، وهي أداة تعذيب نتخيّلها

---

(1) Alain, *Propos sur l'éducation*, PUF, 1961.

من اسمها فقط، تتضمّن على الأقل ثلاثة أسباب للألم. العمل يحدّد أولاً فعل الجلاد المكلَّف بالتعذيب، أن «يعمل» على تعذيب المحكوم. العمل، سواءٌ كان ذاتاً أو موضوعاً، يشتمل على فرض أو تلقي الألم، تطبيقاً للعدالة. وذلك بهدف تربية النفس وتحقيق النمو الروحي عن طريق نفي الجسد. ومع ذلك، ثمة اشتقاقات أخرى أقلّ عنفاً وأكثر إقناعاً. في العمل (Travail)، يمكن التعرف على البادئة (Trans) التي تعني «من خلال» وتشير إلى فكرة العبور: عمل يحول، يسمح بالمرور والانتقال من شكلٍ إلى آخر. في كلمة العمل (Travail)، نجد اللفظة الإنجليزية (Travel)، «سفر» -العمل، بدل أن يكون جهداً في المكان محروماً من الاتجاه ومنصباً على أداة تعذيب، يصف تجربة وحركة واكتشاف: تشكيل شيء جديد. العمل، مثل السفر، يشكل تحولاً، يعطي شكلاً للعالم كما للشخص الذي يجتازه. كلمة عمل، حين تسمعينها بأذنين مرهفتين، لا تعود مرادفة للألم والعقاب، وإنما على العكس تَعِدُ بالإنجاز والمتعة.

خلال بضعة قرون، انتقلنا من فكرة التربية القائمة على التعبير الفطري الطبيعي إلى مفهوم يقوم على القصاص. وإذا كانت التربية قد مورست أغلب الأحيان كعقاب، فذلك ويا للأسف! لأن الكثير من المعلمين وبعض الأهل، بسبب مكابدتهم هذا النموذج، واظبوا على تقديره وممارسته كما هو. لكن التهديد والوعيد لم يعلِّما أحداً شيئاً. وفي أحسن الأحوال، علَّم على الطاعة العمياء واستظهار دروس المعلم، وعلى وضع الساجور في عنق الكلب حين ينبغي تحرير الذئب. الخوف من العقاب لم يولد يوماً فكرة. أمّا العكس

فسيصنع معجزة. التربية ليست تدجيناً ولا ترويضاً. وبرأي روسو، تعليم التهذيب المبكر قد يعيق تطور الفضيلة الحقيقية، لأنه يرسخ منذ الطفولة المبكرة أنه يكفي الطفل أن يتفوّه بالكلمات المناسبة، كصيغٍ سحرية، حتى ينال ما يشاء من الآخرين. التهذيب، ويا للمفارقة، قد يصنع مستبدين صغار. أما الانضباط، المطبق باكراً على الأطفال، فإنه يرضي الراشدين أكثر ممّا يناسب الأطفال أنفسهم. ولا يقتصر الأمر على أنّ العقاب غير فعال، وإنما يؤدي أيضاً إلى نتائج عكسية. لم يُوَلِّد التهديد والوعيد يوماً لا الثقة ولا الجرأة: إنه يسبب الخوف واللامبالاة. وأولئك الذين يحسبون أنّ الخوف يعلِّم الاحترام لديهم فكرة سيئة جداً عن الاحترام ويخلطون بينه وبين الطاعة. عندما يشعر المرء بالخوف لا يتعلم شيئاً، وإنما يرتعش. حسن، أعطني ورقة امتحانكِ، سنقوم بخدعة سحرية. اصنعي منها كرة ورقية. هيا. ماذا لديكِ لتخسرينه؟ هل أنتِ فعلاً حريصة على الاحتفاظ بها؟ في جميع الأحوال، بسبب علامتك المتدنية، لن تؤطريها.

ومع ذلك تردَّدت فانيسا لبضع ثوان، ثم قرَّرت ودعكت ورقة امتحانها بشيء من البهجة.

- أحسنتِ. تعرفين الآن ما يجب عليك فعله.

بعد فترة تأمُّل وجيزة، الفترة اللازمة للتوقّف عن التفكير، ترمي الكرة الورقية الكبيرة باتجاه السلة، دون أن تسدّد أو ترتعش. وحين تخلّلت رميتها الموفقة صيحة مرحة «مرحى!» وضحكة مجلجلة، طق، طق، قرعت أمها الباب. لم نشعر بالوقت يمضي. وبدل

الساعتين أمضينا ثلاث ساعات. شكرتني أمها بشيء من الحيرة، لكن بتهذيب لطيف، وأعربت عن أملها أن يكون هذا المزاج المنشرح يعني أنّ ابنتها تصالحت مع الفلسفة، وأن النتائج ستأتي لاحقاً. أنا أيضاً أملتُ ذلك، ونهضتُ قبل أن ترى الورقة الامتحانية الملفوفة على شكل كرة في سلة المهملات، الدليل الساطع على أنه يمكن للمرء أن يحوّل الفشل إلى نجاح وأن يتعلم إصابة هدفه من دون تصويب. وبشيء من الضيق، أخذت المغلف الذي ناولتني إياه ودسسته في جيبي الخلفي. إلى اللقاء، وشكراً. إلى اللقاء قريباً. وجاء دوري لأمارس السحر: فاختفيت.

وأنا أشعر بالسعادة من هذه الجلسة الأولى، عدتُ مشياً إلى الشقة التي تستضيفني فيها مؤقتاً صديقتي سارة، في حي هال الفائق الحيوية. قررتُ أن أصرف ثروتي المفاجئة وأدعوها إلى العشاء. خرجنا. حلّ الليل. ونحن نبحث عن مطعم، مشينا في شارع مونتورغوي، الشارع الذي سلكته عند عودتي. وبشكلٍ عفوي وضعتُ يدي في جيبي الخلفي، فاكتشفتُ أنه فارغ. اختفى المغلّف. المضحك هو أنني لم أكُن أحبِّذ فكرة تلقّي أجرٍ عن هذا الدرس. لا بد أن هنالك عدالة طبيعية. ارتكب جيبي زلّة ذات دلالة وأضاع المال الذي لم أكُن أريده. قالت لي سارة: «انتظر، سنبحث عنه. سنسلك طريقك في الاتجاه المعاكس». «انسي الأمر، كان ذلك منذ ساعة، ولا أمل لنا، لكن سيمكنني على الأقل القول إنني **أعطيتُ** درساً فعلاً. يُضاف إلى ذلك إنني لم أتوقّف عن القول إن بعض الأهداف لا يمكن بلوغها إلّا بشرط عدم التركيز عليها. لذلك، إن

كان هنالك ثمة شيء من الحقيقة فيما رويته لتلميذتي، وإن كنتُ أريد أن أحظى بأي فرصة للعثور على هذا المغلف، فيجب على الأخص ألّا أبحث عنه. ولكن انظري...». أمامنا تماماً، على الأرض، على قارعة طريق المشاة، بالضبط في المكان الذي عزمتُ ألّا أبحث فيه، وجدتُ المغلف متسخاً بأحذية المارة اللامبالين. انحنيتُ لألتقطه وأفتحه وأنا أرتعش: كانت النقود بداخله. قالت لي سارة: «جعلتني أمشي وعيناي محدّقتان ومرتابتان. كنتَ تعرف أنه هنا! هذا غير ممكن! كيف عرفتَ ذلك!». لم أفعل شيئاً طبعاً، لكنني لم أنسَ قط صدمتي الانفعالية بهذا المغلف الذي أضعته وعثرت عليه بالحركة ذاتها، خلافاً لكلّ توقع، وكان ذلك بمثابة معجزة صغيرة برهنت بشكلٍ قاطع على حقيقة مبدأ يشكِّل لبّ هذا الكتاب: بعض الأهداف لا تتحقق إلّا إذا لم نركّز عليها. وحين رويت هذه القصة لتلميذتي فانيسا في الجلسة التالية، وجدتها لا تصدق. لكن ما دامت هذه الطريقة نجحت معي، فهذا يعني أنها يمكن أن تنجح معها.

وبعد بضعة أشهر، في امتحان الشهادة الثانوية، حصلَتْ فانيسا على العلامة 18 وهي أفضل من العلامة التي حصلتُ أنا عليها حين كنت في مثل سنها. بعض الأهداف لا يمكن بلوغها إلّا بطريقة غير مباشرة. وهو المطلوب.

9

قوانين الانتباه السرية

إطالة التحديق تحجب الرؤية.

ألان

أكتب هذا الكتاب على شاطئ البحر. يدغدغني هدير الموج الرتيب. وحتى حين لا يوجد بحر، أتخيّله لأكتب. البحر هو أعظم سرّ عرفته البشرية، سرٌّ ما زلنا على حافة فهمه، مع أنه ينبسط أمام ناظرينا. مع ذلك، ليس أمامنا إلّا أن ننتبه. الإيقاع؛ السرّ العظيم هو الإيقاع. ننظر إلى البحر على أنه مكان، لكنه بشكلٍ خاص زمن، زمنٌ دائري. جوف الموجة هو أيضاً ذروتها، بعد هنيهة ولبرهة. وهذه الذروة ستغدو من جديد جوفاً. وكل علوّ سيغدو انخفاضاً، أي وضاعةً، وكلّ انخفاض سيغدو علواً، أي أملاً. إنها في آن معاً مجاز وواقع. البحر موجود، فماذا يقول صمته؟ كتبت الفيلسوفة سيمون فايل: «كلّ قوة مرئية وملموسة تخضع لحدود غير مرئية لا تتجاوزها قط. ففي البحر، تصعد الموجة وتصعد وتصعد، لكن هناك نقطة ليس فيها مع ذلك سوى الفراغ توقف الموجة وتجعلها

تنزل من جديد»[1]. هذه الكلمات المكتوبة عام 1943 في لندن، يتردد صداها مثل وعد. ومثلما صعد هتلر، سينتهي إلى النزول من جديد. هذا هو قانون الأمواج، وهذا هو قانون التاريخ. صعدت النازية مثل موجة، وستنزل بالطريقة ذاتها، تكهنّت فايل. لا يوجد تقدم لانهائي، وإنما هنالك نقطة توقف وتوازن. فالبحر لا يعطي دروساً في التاريخ وحسب، وإنما يقدم أجمل تمرين للإدراك. في كتابه **أحاديث على شاطئ البحر**، يعتبر ألان، وهو أستاذ سيمون فايل، المحيط بمثابة «محطم أوثان»: «كل البحر لا يعبِّر إلّا عن أشكال زائفة. وهذه الطبيعة السائلة ترفض أفكارنا». فنحن مَن نخلق الأفكار ونحاول بعد ذلك تطبيقها على عالمٍ غير متعيّن. البحر لا يفكر، وإنما يكتفي بالوجود، وكلّ شيء فيه يتبدل، ولا شيء فيه يدوم. لكنه يخضع لإيقاع. فالموجة تتحطّم ثم تنسحب قبل أن تعود من جديد، وتستمدّ قوتها من هذا الانسحاب الذي يعطيها زخماً. يخبرنا البحر أنه يجب علينا أن نتعلّم الاسترخاء في الجهد، كما يرتاح المجدّفون بين ضربتَي مجداف. مَن يريد أن يعمل فعلاً عليه أن يتعلَّم ألّا يعمل دوماً: يجب دمج الراحة في العمل. في كتابه **منيرفا أو الحكمة** يلاحظ ألان: «مَن يضغط دوماً يضغط بشكل سيئ. الرياضي الحقيقي هو مَن يرتاح في أثناء اللعب، ولا يعتصر قبضته إلّا في اللحظة المناسبة». اللعبة هي تلك التي نشارك بها، الملاكمة والمبارزة والتجديف والجري ولعبة الكرة، ولكنها على الأخص هي لعبة بدنية شخصية، لعبة عضلات وساقين، وهي تناوب

---

(1) Simone Weil, *L'Enracinement*, Gallimard, 1949.

بين التشنّج والاسترخاء الضروريين لممارسة الفعل الصحيح. راقبوا عدّاءً في التصوير البطيء: سترون استرخاء وجهه، وسترون وجنتيه كأنهما تعومان في الهواء. هدف العداء هو الاسترخاء الكامل، لا سيما في الجزء الأخير من سباقه. إنّ قانون التناوب بين الجهد والراحة الذي يجسده البحر في لعبة أمواجه هو القانون الطبيعي الأول. هذا الإيقاع ينظم كلّ حياتنا، والأَوْلَى معرفة ذلك. يقول ألان: «مَن يحرم نفسه من النوم يحرم نفسه من الاستيقاظ. ومَن لا يحصل على كفايته من النوم، يسمّمه القلق والاضطراب بالمعنى الحرفي للكلمة، أمّا مَن نام فقد اغتسل». الراحة تتيح للذهن أن «يغتسل» وأن يجدّد نفسه كموجة. هذه الراحة ليست مجرد تفكير في الليل مقابل النهار، أو في النوم مقابل اليقظة: «أولئك الذين درسوا أخفَتَ الأصوات اكتشفوا فيما بعد شيئاً لم يبحثوا عنه. صوت خفيض جداً ومستمر، يُسمَع بشكل متقطّع؛ الانتباه يدقّ كالنبض؛ يأخذ غفوات وجيزة؛ يحرن؛ ومن ثم يبادر». وعلى العكس ممّا نظن عموماً، الانتباه ليس مستمراً على الإطلاق، وهذا لا يتعلق بالإرادة: لا يمكنه أن يكون مستمراً. يخضع لإيقاع، ولديه ذرى وقيعان. الانتباه هو موجة يجب أن نتعلّم كيف نتزلج عليها.

جمعتُ في هذا الفصل كلّ ما يساعد على فهم آليات الانتباه. إنها مجموعة وصفات حقيقية، وقد نظّمتها على هذا النحو لتسهيل العودة إليها والاختيار فيما بينها عند الحاجة. سميتها «قوانين الانتباه السرية» لأنّ هذه القوانين تظلّ أساساً متوارية مع أنها تنظّم كلّ نشاطاتنا ومع أن حياتنا تخضع لها في أدقّ التفاصيل. ليست السهولة

واليُسر حلماً، وإنما هما في متناول اليد، ويمكننا أن نمارسهما على الفور. وحسبنا أن نتبع الطريقة الصحيحة.

ديكارت، خطوة إثر خطوة

المنهج، كما يشير اسمه، يُستخدم لتسهيل الحياة. أودوس أو هودوس، تعني في اليونانية «الطريق». سمعتم بالتأكيد عن المنهج الذي وضعه ديكارت، دون أن تعرفوا بالضرورة مضمونه. إنه منهج يشير إلى الطريق الذي يجب اتّباعه للتفكير بسهولة قدر الإمكان، ولكن كما سنرى، يمكنه أيضاً توجيه العمل. يتضمن أربع قواعد فقط: البداهة، التقسيم، الترتيب، الإحصاء.

1. البداهة (L'évidence). مشتقة من الكلمة اللاتينية (Video) «رأى». البداهة هي ما يحدث حين ينظر المرء إلى شيء ما بعين العقل، أي أن يفهمه. البداهة ليست نقطة انطلاق وإنما نتيجة. إنها نتيجة الانتباه. تخيّلوا الانتباه مثل حزمة ضوء، تخيّلوه شعاعاً من مصباح جيب. هذه الحزمة ضيقة لكنها كثيفة. لذلك لا يمكن للانتباه أن يركّز على أكثر من موضوع في آنٍ معاً. وفي الحالة المثالية، يجب عدم تركيز الانتباه إلّا على نقطة واحدة في كلّ مرة. لذلك ينبغي دوماً:

2. التقسيم. تجزئة الصعوبة. التفكير في شيء واحد في كل مرة. عدم محاولة فهم كل شيء دفعة واحدة. لا تستعجلوا وتقدموا خطوة خطوة، وخذوا الوقت اللازم للوصول إلى البداهة والوضوح

في كل جزء. يجب تقسيم وتجزئة الصعوبات والمشكلات المعقدة إلى أكبر عدد ممكن من الأجزاء اللازمة لحلها. وبعد تجزئتها وفهمها، يجب:

3. ترتيبها. التفكير هو وضع الأجزاء التي حصلنا عليها في ترتيب محكم. هذا الترتيب ليس طبيعياً وإنما هو ترتيب العقل. إنه ترتيب منطقي ومبتكر، على سبيل المثال ترتيب البرهان الرياضي أو ترتيب كتاب أو ترتيب طريقة لتعلم كرة المضرب. ننطلق من البسيط إلى المعقد ونتقدم بالتدريج من الأسهل إلى الأصعب. هذا الترتيب هو الذي يجعل التقدم سهلاً. وبما أننا حللنا الصعوبة إلى أجزاء صغيرة ووضعناها في ترتيب جديد، يجب أن نطمئن بعد ذلك إلى أننا لم ننسَ شيئاً، وهنا نلجُ إلى:

4. الإحصاء أو الاستقراء التام. استعراض شامل أو نظرة إجمالية. سموها كما تشاؤون، فالغاية منها هي التأكّد من أننا لم نغفل أيّ جزئية. فالخطر يكمن في أن يفقد المرء النظرة الشاملة والإجمالية عندما يركّز انتباهه على نقطة. لذلك يجب عليه أن يوسع بانتظام مجال رؤيته ليتأكّد من أنّ كلّ شيء على ما يرام.

هو ذاك. الآن وقد قدّمت لكم القواعد الأربعة للمنهج الديكارتي التي تقوم جميعها على أساس أنّ الانتباه يضيق وأنه لا يَسعنا فَهم الكثير من الأشياء في الوقت ذاته ولا فهمها بسرعة، لا بد أن نضيف أنّ الانتباه لا يمكن أن يستمر أيضاً لفترة مديدة. لذلك يجب قبل كلّ شيء أن نعرف كيف نرتاح ونسترخي تماماً بين لحظتَي تركيز، وأن نتعلّم كيف نختبر أنفسنا لنرى كم من الوقت يمكننا أن نركّز دون أن نضعف. بالنسبة إلى مونتين كانت المدّة هي

عشر دقائق. تركيز الانتباه لا يعني القسر ولا التشنّج. وعلى الأخص، على الأخص، ليس إصراراً على الإطلاق. يقول مونتين: «ما لا أراه في الوهلة الأولى لن أراه إن عاندت». لذلك لا تُعاند واسترخي وحاول مرة أخرى فيما بعد حين تستردّ حيويتك. قد يكون ذلك بعد بضع ثوان أو بعد بضع دقائق أو بعد يوم. لكلّ واحد إيقاعه.

النصيحة الأساسية هي أنه يجب عدم السعي للتغلّب على الصعوبة فوراً. لا تحاول أن تفهم كلّ شيء دفعة واحدة ولا تحاول أن تفهم كلّ شيء فجأة. الحلّ هو التحليل وتجزئة ما يبدو في البداية ككلّ مرهِق إلى أكبر عدد ممكن من الأجزاء. وباستخدام هذه الطريقة أي تجزئة الصعوبة وترتيبها بعد ذلك من الأسهل إلى الأصعب «صاعدين بالتدريج، كما نصعد الدرجات» كما نصعد درجات السلم كما يقول ديكارت، فإنّ أي شيء نفكّر فيه، «مهما بدا بَعيد المنال ومهما بدا غامضاً، سنكتشفه في نهاية المطاف». يجب أن نتقدم خطوة إثر خطوة، ويجب ألّا نركض على حبل البرهان بأسرع ممّا يركض السائر على الحبل على حبله: فهو لا ينتقل إلى الخطوة التالية إلّا حين يكون متوازناً. وبهذه الطريقة سنذهب إلى أبعد ما يمكن.

هذا هو قانون تجزئة الصعوبة وتركيز الجهد وهو صالح للتفكير والعمل في آنٍ معاً. يقول ألان: «لا تفعل العمل كله دفعة واحدة؛ ولا تتأهّب للقفز من فوق تلة بقفزة واحدة؛ ولا تفكر في جميع

الكيلومترات التي يترتب عليك اجتيازها»[1]. يوصي نابليون باتّباع الطريقة الديكارتية وعدم الهجوم من كلّ مكان في الوقت ذاته. ويفضل تحديد أماكن معينة وتركيز كلّ الانتباه عليها. لأنّ العمل الكثيف والمركّز على مكان واحد سيكون فعالاً أكثر من جهد مبعثر. تجزئة الصعوبة لا تعني تجزئة الجهد، وإنما تعني تركيز الجهد على نقطة تلو أخرى. وبدلاً من «المعركة المتوازية» في الاستراتيجية القديمة التي تتواجه فيها الجيوش في كلّ مكان وفي الوقت ذاته، يطبق نابليون المعركة-المناورة وتقوم على أن يهجم بكلّ قواته على بعض النقاط الاستراتيجية فقط. وبدل أن يقاتل على شكل أنساق، يغرس مسامير في النقاط المفصلية والحيوية للخصم. العلاج بوخز الإبر يجري بالطريقة ذاتها: وخز الإبر في نقاط محدّدة يجدي أكثر من توزيعها على جميع أنحاء الجسد. وهذا يتطلب معرفة أين يجب وخزها بالضبط. لذلك يجب تبسيط العملية وعدم الغرق في التفاصيل والاحتفاظ دوماً بنظرة إجمالية. يقول نابليون: «هناك الكثير من الجنرالات الجيدين في أوروبا، لكنهم يرون الكثير من الأشياء؛ أمّا أنا فأنظر إلى الكتل وأهاجمها، وأنا واثق من أن اللواحق ستسقط بعد ذلك من تلقاء نفسها». حين نهاجم الصعوبات بالترتيب الصحيح، سيسقط بعضها من تلقاء ذاته. مسألة الترتيب تعني أيضاً تنظيم الهجوم: «أي ليس بعددٍ كبير من الجند، وإنما بجنود منظمين تنظيماً جيداً ومنضبطين، وبذلك نكسب الحرب». فالأشياء ليست سهلة أو صعبة. وإنما الترتيب الذي توضع فيه هو الذي ينتج السهولة. الترتيب والتنظيم والمكان الذي نهاجمه.

---

(1) Alain, *Minerve ou de la sagesse*, Paul Hartmann 1939.

أفلاطون وفن تقطيع الدجاجة

كان أفلاطون يقارن الجدل، أو فن التفكير الصحيح، بتقطيع دجاجة: يجب عدم الضغط والقسر ومهاجمة العظم، وإنما زلق السكين في النقاط الأقل مقاومة، في المفاصل بين العظام. التفكير الصحيح هو الفصل بين ما هو متمايز فعلاً، هو الاهتمام بالبنية التشريحية للأشياء، عن طريق الانتباه لها ببساطة. لا نقطع بعنف، إنما نتسلّل بمهارة ونبحث عن المفصل. نَصْلُ العقل لا يهدم شيئاً وإنما يندسّ بين الأفكار. فهم مشكلة هو ذاته فهم الدجاجة. قد يزعج هذا التشبيه النباتيين، لكن يمكننا تطبيقه على الفاكهة والخضار. هناك فنٌّ لفصل فاكهة عن قشرتها من دون إيذائها، كدسِّ الظفر، ثم الإصبع بين برتقالة وقشرتها دون أن يسيل عصيرها، كتقشير موزة من دون سحقها، كتقطيع دراقة من دون تهشيم بذرتها. يفتقد التشبيه الصلابة: في غياب العظام، يمكننا تقطيع الفاكهة أو الخضار بأية طريقة كانت؛ لكن التشبيه يربح على مستوى آخر، لأنه يفرض اهتماماً فائقاً بمقاومات خفيّة، ويدخل فكرة الزمن والنضج. يمكننا أن نحكم على نضج ثمرة الأفوكاتو من طريقة التصاق لبّها ببذرتها، لكننا في هذه الحالة لا نستطيع إعادة إغلاقها. والأفضل أن نَحكم عليها قبل فتحها من اكتنازها. لكن في حالة الأفوكاتو، تَحُول سماكة القشرة دون إجراء فحص مؤكّد. أمّا بالنسبة إلى الشمام (البطيخ الأصفر) فيمكننا أن نلاحظ إن كان ساقها أو ذيلها بدأ بالانفصال. وفي جميع الأحوال، يتفوّق الجس والملاحظة على السكين. فاليد تشعر وتعرف أنّ الثمرة التي تُبدي مقاومة ليست

ناضجة بعد. يجب أن نتعلّم التريّث. وحين تنضج ثمرة فإنها تفصح عن ذلك من تلقاء ذاتها. لدينا هنا مبدأ للتفكير والفعل في آن معاً: البحث عن المفصل لتركيز الجهد عليه، ولن يعود الجهد مشكلة. تركيز الانتباه هو الاندساس بين الأشياء والتغلغل فيها، وهنا يغدو الأمر أسهل، بدل مهاجمتها كيفما اتفق.

متلازمة أورفيوس أو قانون الجهد المعكوس

لماذا التفتَ أورفيوس إلى الخلف نحو يوريديس؟ بالطبع لأنّ ثمة مَن منعه ونهاه عن فعل ذلك. ليس أورفيوس هو المسؤول عن موت زوجته، وإنّما الشرير هاديس، إله الجحيم، هو مَن أوقع به بأسهل طريقة: غرس في رأسه فكرة القيام بعمل محظور. إله الجحيم يزرع بذرة الشرّ ويوسوس له. لو أنّ أورفيوس لم يفكر في الالتفات إلى الخلف نحو يوريديس، لما فعل ذلك. حين يفكر المرء بمقاومة إغراء، فإنه يخضع له فعلاً في مخيلته. ولأنه يبذل جهداً في مقاومة فكرة فإنه يعزّزها. يمكننا أن نطلق على هذا اسم متلازمة أورفيوس أو قانون الجهد المعكوس.

كتب جان غيتون في كتابه **العمل الفكري**: «تحين لحظة يؤدي فيها الجهد المبذول على عقبة خارجية إلى إثارة عقبة داخلية أكثرَ مكراً منها وتعزّزها باستمرار، لا سيما حين يصرّ على رفضها، كما نرى عند المتلعثم». حين تصارعون صورة ممنوعة، «فإنّ طريقة توجيه الجهد لتبديد الصورة قد تؤدي إلى تعزيزها. الجسد لا يميّز

الفرق بين الرفض والقبول. يقول: «لا أخاف ولا أريد أن أخاف من هذه القذيفة التي تسقط»، وهذا لا ينفك يزيد الصور التي تواجهكم. عدم رغبتكم في الارتعاش في لحظات الرهبة يزيد الارتعاش. تتشنجون لأنكم لا ترغبون في الخضوع للإغراء، وهو ما يهيئكم للخضوع له بسرعة أكبر. كان العجوز إيميل كويه يقول، بلغته الهندسية جداً برأيي، إنه «حين يحدث صراع بين المخيلة والرغبة، فإنّ المخيلة تزداد بمقدار مربع الرغبة». قانون الجهد المعكوس لجهودنا الموجهة بشكلٍ خاطئ هو من أعمق قوانين حياتنا النفسية. ويُدهشني أننا قلّما نتحدث عنه وأننا لا نعلمه. وإذا فشلتَ في يوم ما في تعلّم فن بسيط (كالهندسة أو الفروسية على سبيل المثال) رغم توفر كتب إرشاد ممتازة، فذلك لأن المعلمين كانوا يجهلون قانون الجهد المعكوس. كنتُ أتشنّج فوق ظهر الحصان أو أمام نظرية رياضية ولم أكُن أحصد إلّا السقوط أو الليل. لا بد من العمل باسترخاء. الجهد الحقيقي هو «جهد اللاجهد». الغاية هي تجنب هذا الجهد المعكوس، الخطير في أيّ توتر مديد. يقوم فن اللاجهد على ألّا يدع المرء رغبته تجهد وتتوتر؛ وأن يحاكي الكائنات في الطبيعة؛ وأن يدع نفسه على سجيتها؛ وأن «ينظم رغبته» كما يقول مونتين، وهو ما يعني ألّا يرغب إلّا عن دراية وفي اللحظة المناسبة، وأن يتذكّر أنّ الرغبة باعتبارها طاقة حيوية تتعب وتتبدّد. وتنشأ حالة من التفكير المتحرّر، نوعٌ من الشرود وحلم اليقظة، يناسب الذاكرة والإبداع وأيضاً الكتابة».

سيمون فايل والانتباه كجهد سلبي

كانت سيمون فايل إذاً تلميذة ألان (إميل شارتييه). تلميذته المفضّلة. قال عنها إنها تستطيع أن تفهم فهماً صحيحاً سبينوزا، وهذه ليست مجاملة بسيطة، لأنه لم يوجّهها إلّا إليها وإلى... غوته. سبينوزا يؤكد أنّ «كلّ ما هو جميل هو صعب بقدر ما هو نادر» ويميّز بين ثلاثة أنواع للمعرفة: النوع الأول من المعرفة يكتفي برصف الوقائع غير القابلة للبرهان والمعروفة عن طريق الأحاديث المنقولة (مثل تاريخ ولادتي) والأحكام المباشرة للمخيّلة (القمر على بُعد بضع مئات من الخطوات، ويبدو قريباً جداً هذا المساء)؛ والنوع الثاني من المعرفة ينتج الحقائق عن طريق المرور بالمنعطف الصعب للبراهين العقلية (رياضيات وفلسفة)؛ وأخيراً النوع الثالث من المعرفة وله مضمون النوع الثاني ذاته، لكننا نصل إليه مباشرة بواسطة الحدس وبسهولة، وفيها نخوض، كما يَعِدنا سبينوزا، تجربة الأبدية في هذه الحياة «على قدر ما نستطيع». وفي نهاية طريق العقل الصعب يشع «حب الله» أي الفهم الحدسي للذات وللآخرين وللطبيعة ومن دون جهد. كيف نصل إلى هذا النور؟ يجب أن نعمل، وأن ننتقل عبر صرامة البراهين، وهذا أمر جميل، أي «صعب بقدر ما هو نادر»، لكن ما أريد الوصول إليه، وعلى نحو غريب، هو أنّ معركة الحقيقة ضدّ الزيف لا تتطلب أي توتر ولا أيّ جهد ضد الذات. يكفي أن ينقاد العقل لطبيعته، وهي التفكير في الحقيقة، حتى ينتصر على الزيف بطريقة غير مباشرة تماماً كالنهار حين ينبلج وينتصر على الظلمات من دون معركة. الكمال المثالي

للعقل هو الفهم: كلما فَهِم أكثر، ازداد فرحاً. وحين أفكّر، فأنا لا أبذل جهداً ضدّ ذاتي، وإنما أحافظ على ما أكونه، وأسعى أيضاً لأصبح أكثر ممّا أنا عليه. لا أبذل جهداً، وإنما **أتبع جهداً** - سبينوزا يقول كوناتوس (Conatus) (مشتقة من اللاتينية كوناري (Conari) «جَهِدَ، مال إلى») - لا يكلفني شيئاً، لأنني لا أفعل إلّا ما تمليه عليّ طبيعتي. وبعبارة أخرى مَن يبذل جهداً ليفهم، لن يسعه أن يفهم شيئاً أبداً. لا يجري الأمر على هذا النحو.

الفهم لا يجهد نفسه. في أحسن الأحوال، يتأهّب ويستعدّ. حين نفهم، لا يحدث أيّ توتر. إنه بالأحرى يشبه الضوء.

وهنا تتدخل سيمون فايل. في نص عنوانه **انتظار الله**، وهو عنوان يشير بوضوح إلى توجّهها المسيحي، تلفت سيمون انتباهنا إلى حقيقة أنّ عقلنا صادق في آن معاً على المستوى المعرفي وعلى المستوى الروحي: تركيز الانتباه ليس هو ما نظنّه. قررتُ أن أقتبس هذا النص المسهب لأنّ كماله وبساطته لا تضاهيان، ولأن حقيقته، كما تشير سيمون فايل في نهاية النص، لا تقتصر على المؤمنين.

«حتى نركّز الانتباه فعلاً، يجب أن نعرف كيف نفعل ذلك. غالباً ما نمزج الانتباه بنوع من الجهد البدني. حين نقول لتلاميذ: «الآن ستركّزون انتباهكم»، نراهم يعبسون ويحبسون أنفاسهم ويقلصون عضلاتهم. وإذا سألناهم بعد دقيقتين على ماذا ركّزوا انتباههم، لا يمكنهم أن يجيبوا. لم يركّزوا انتباههم على شيء. لم يركّزوا انتباههم. قلصوا عضلاتهم. غالباً ما نبذل هذا النوع من

الجهد البدني في الدراسة. ولأننا ننتهي إلى التعب، نشعر أننا عملنا، وهذا مجرد وهم. لا علاقة للتعب بالعمل. العمل هو جهد مفيد سواء كان متعباً أم لا. هذا النوع من الجهد البدني في الدراسة عقيم تماماً، حتى لو بذلناه بنيّة طيبة.

الإرادة تلك التي تدفع عند الضرورة إلى الكزّ على الأسنان وإلى تحمّل الألم هي السلاح الوحيد لتلميذ العمل اليدوي. لكن على العكس ممّا يظن الناس عادة لا مكان لها تقريباً في الدراسة. الذكاء لا يتحقّق بالرغبة. وحتى توجد الرغبة يجب أن توجد المتعة والفرح. الذكاء لا ينمو ولا يثمر إلّا في الفرح. فرح التعلم ضروري للدراسة كما التنفس ضروري للعدّائين.

الانتباه هو جهد، وربما أكبر الجهود، لكنه جهد سلبي. لا ينطوي في حدّ ذاته على تعب. حين يلقي التعب بظلاله لا يعود الانتباه ممكناً تقريباً، ناهيكم عن ممارسته فعلاً؛ لذلك من الأفضل عندئذٍ التخلي عنه والركون إلى الاسترخاء، ثم البدء من جديد بعد ذلك بقليل، توقفٌ واستئنافٌ مثل الشهيق والزفير.

عشرون دقيقة من الانتباه المركّز وبلا تعب أجدى بكثير من ثلاث ساعات من المثابرة المتجهمة التي تدفع المرء ليقول وهو يشعر أنه أنجز واجبه: «لقد أحسنتُ صنعاً».

يقوم الانتباه على تعليق التفكير، على تركه متاحاً، فارغاً، وقادراً على اختراق الموضوع. لا بد للتفكير أن يشبه، في جميع الأفكار الخاصة والمتشكلة آنفاً، رجلاً يقف فوق جبل يرى تحته في الوقت ذاته الكثير من الغابات والسهول لكن دون أن ينظر إليها. ويجب بشكلٍ خاص أن يكون التفكير فارغاً، معلقاً، لا يسعى إلى

شيء لكنه مستعدّ ليتلقى الموضوع الذي سيفهمه في حقيقته المجرّدة. السعي الدؤوب ضار، ليس فقط بالحب، وإنما أيضاً بالذكاء الذي تشبه قوانينه قوانين الحب. يجب ببساطة أن ننتظر انبثاق حلّ مشكلة هندسية في الذهن أو انبثاق معنى جملة لاتينية أو إغريقية. وعلى الأخص، من أجل حقيقة علمية جديدة، من أجل بيت شعرٍ جميل. السعي يفضي إلى الخطأ. يصدق ذلك على أيّ شكل من أشكال المنفعة الحقيقية. مفهوم النعمة مقابل الفضيلة الإرادية، مفهوم الإلهام مقابل العمل الفكري أو الفني، هذان المفهومان، إن فُهما جيداً، يعبّران عن فعالية الانتظار والرغبة.

[حين نخطئ]، يكون السبب دوماً هو أننا أردنا أن نكون نشيطين؛ أردنا أن نبحث. يجب عدم البحث عن الأشياء الأكثر قيمة وإنما انتظارها. ثمة في كلّ تمرين مدرسي طريقة خاصة لانتظار الحقيقة بلهفة ومن دون التماس البحث عنها. ثمة طريقة لتركيز الانتباه على معطيات مشكلة هندسية من دون السعي إلى حلّها، وطريقة لتركيز الانتباه على نصّ لاتيني أو يوناني من دون البحث عن معناه، وثمة طريقة للانتظار، وحين نكتب، فإن الكلمة الصحيحة تأتي من تلقاء ذاتها وتستقرّ تحت الريشة، طاردة فقط الكلمات غير المناسبة.

لذلك من الصحيح القول، ويا للمفارقة، أنّ بذل نوع من الجهد المناسب على نصّ لاتيني أو مشكلة هندسية، حتى لو أخطأهما المرء، فإنهما قد تحملان ذات يوم لرجل بائس، حين تسنح الفرصة، في لحظة محنة، نجدة من شأنها أن تنقذه.

وبالنسبة إلى مراهق قادر على استيعاب هذه الحقيقة، ولديه من

الكرم والجود ما يكفي لتشهي هذه الفاكهة أكثر من سواها، فإنّ الدراسة ستتمتع بكامل فعاليتها الروحية بصرف النظر عن أيّ إيمان ديني».

الانتباه هو إذاً جهد سلبي، بمعنى أنه لا يكلف شيئاً، ولا يتطلب إنفاقاً للطاقة ولا يسبب أي تعب. وإذا ما شعر المرء بالتعب حين يركز انتباهه، فذلك لأنه يتوتر ويتشنج بلا داع، ويُجهد نفسه خطأً بدل أن يدَعها على سجيتها. الانتباه هو نظرة صافية لا تتّسق مع التعب. يعترف ألان: «قبل الحرب كنت أتشبث بمشكلة ما أحياناً، وأفكر فيها على نحوٍ مجهد دون أن أتقدم قيد أنملة. إنه الخطأ ذاته الذي يرتكبه شخص يريد أن يرى شيئاً بوضوح فيحدق فيه. لقد جرّبت تلك النظرات اللجوجة التي تسعى إلى المعرفة؛ نظرات لا ترى، لأنها بالضبط نظرات تمعن في التحديق». يجب أن يكون الانتباه سهلاً وحراً مثل رياضي متمرّس، وشرطه الأول هو الراحة. نموذجه هو التنفّس. يسترشد الانتباه بالإيقاع الأساسي للتنفس أو البحر. لذلك الدروس في حدّ ذاتها لا تساوي شيئاً، والعلامات لا تساوي شيئاً (كما تخبرنا أفضل تلميذة لألان)، وقيمة الهندسة والشعر تأتي أولاً من أنهما يتيحان تعلّم الانتباه. لماذا؟ لأنني حين أكون قادراً على الانتباه فعلاً فسأكون قادراً ذات يوم على الانتباه للآخرين. لن يسعني عدم رؤيتهم. والرؤية بوضوح هي فعل الخير. وهذه حقيقة روحية شاملة، كما تحدّد سيمون فايل، لا تتعلق بالمؤمنين فقط، وإنما تخصّ كلّ البشر.

العمل في المقهى مع سارتر

كان جان-بول سارتر تلميذ ألان أيضاً. لم يتحدّث عن ذلك أو لم يتحدث عنه إلّا ما ندر، فهذا اللقاء لم يحدث، لكن سارتر انضمّ إلى ألان وسيمون فايل على الأقل في موضوع الانتباه الذي لا يمكن أن يكون جهداً. في كتابه الشهير **الوجود والعدم** كتب عن سوء النية: «التلميذ المنتبه الذي يريد أن يكون منتبهاً، وعينه مسلطة على المعلم وأذناه مشنفتان، يستنفد طاقته في تمثيل دور المنتبه إلى حدّ لا يعود معه يستطيع سماع أي شيء»[1]. الاعتقاد أن الانتباه عبارة عن جهد هو أمر منهك. والتظاهر بالانتباه لإدخال السرور إلى قلب الأستاذ يَحُول دون الفهم. نجد هنا قانون الجهود المعكوسة الموجهة بشكلٍ خاطئ: كلّما بذلنا المزيد من الجهد نحو الهدف، أخطأناه أكثر.

يُشير سارتر، الذي كتب هذا النص في صخب مقهى فلور، بهذه الطريقة إلى أنّ خشوع قاعة الدرس هو أقل ملاءمة للفهم والعمل العقلي من الفوضى السائدة في المقهى. قد يبدو الانتباه في المقهى للوهلة الأولى مضطرباً ومحكوماً عليه بالتشتّت. لكن البعض ينجح في العمل فيه، ومنهم سارتر، بل قد لا يسعهم العمل إلّا هناك في حمأة صخب الآخرين وفي ضوضاء الحياة. الصمت ليس محبذاً دوماً. الانتباه المشتت يلتقط من طرف العين الحقيقة خلسةً كصيادٍ

(1) Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1943.

ماهر. هذه التسلية تقدم في بعض الأحيان حلاً لمشكلة لا يمكن حلّها بمواجهتها وجهاً لوجه. انشغال «مناقض» قد يسهل إذاً العمل. وهذا يُساعد على عدم التفكير فيما يفعله وأن يكتفي بفعله.

وهذا يعطي أيضاً زخماً. حين ينغمس المرء في وسط حيوي، يفرّ من صعوبة البدء، ويفهم أنه ليس أمامه إلّا الاستمرار. يحب البعض العمل في الموسيقى. وهذه حالتي. الموسيقى جذابة دوماً: تأخذ بيدنا نستفيد من حركتها. الركض على أنغام الموسيقى له أتباعه أيضاً، فهم يجرون أفضل ولزمن أطول وبيسر أكبر، وينسون الجهد. الانتباه المشتّت للجهد، ينشغل بالموسيقى، ويتيح للجسد أن يفعل ما بوسعه دون أن يعيقه التفكير.

فرك المقلاة أو نقعها

لنأخذ المقلاة على سبيل المثال، أنتم تتذكّرونها تلك التي تركناها تحترق في مقدمة الكتاب. واضح أن هناك طريقتين لتنظيفها. الفرك أو عدم الفرك هذه هي المسألة. إما أن نفركها بكلّ قوانا وهذا منهك؛ أو أن ننقعها ونترك الماء والزمن يفعلان فعلهما وهذه براعة. الطريقة الأولى تتعلق بالجهد والثانية بالسهولة. الجهد يوفر الوقت ويبدّد الطاقة -وقد يسبّب أضراراً جانبية للمقلاة. الطريقة الثانية أسهل، تتطلب زمناً، وفي الوقت ذاته تتحرّر منه، لأنّ تنظيف المقلاة في نهاية المطاف بعد نقعها سيحدث بسرعة أكبر وجهد أقل. سنعمل في آن معاً أقل وأفضل. جدولة الفعل في الزمن وترك الأشياء تفعل

فعلها يضاعف الجدوى، لأنّ النتيجة أعلى في كلّ المقاييس. وبعيداً عن اللجوء إلى مخرج سهل بواسطة الكسل، توخينا العثور على طريقة أسهل وأكثر فعالية. اخترنا الصبر. هذا الحلّ الثاني هو في آن معاً أكثر عقلانية وأكثر توفيراً، وباختصار أكثر أناقة. قد يبدو الحديث عن الأناقة بشأن تنظيف الأواني مغالاة أو في غير محله، لكن الأناقة مرتبطة بفكرة التوفير والعقلانية. سواء في عالم الأزياء أو في العلم أو في الحياة العملية، الحلّ الأكثر أناقة هو دوماً الأكثر توفيراً. ديكارت وكوكو شانيل اتفقا على ذلك. فالفستان الأسود القصير مثل البرهان الرياضي كلاهما يهدفان إلى التجريد والتبسيط: بلا سفاسف ولا تزاويق، وإنما المضيّ إلى الهدف مباشرة. وهذا هو الجميل. لكن انتبهوا، أحياناً يكون الحلّ الأكثر فعالية وكفاءة هو في عدم الانتظار وإنما في الشروع في العمل. فمثلاً أذا بقينا في مثال تنظيف الآنية، من الأفضل أن ننظف على الفور طبقاً طهونا فيه شريحة لحم بط قبل أن يتجمّد الدهن. وكيف نعرف أنّ علينا الانتظار أم لا، وأن الإرجاء والتأجيل هو دهاء الذكاء أم مجرد دليل على الكسل؟ لا نحتاج إلى معيار موضوعي. وفي الحقيقة، نحن نعرف ذلك دوماً.

هل تكسر الجوز أم لا

هذه الطريقة يستخدمها أيضاً ألكسندر غروتينديك، وهو عبقري حقيقي معروف بحدسه الفريد وكثرة اكتشافاته وحائز على ميدالية فيلدز 1966 (المعادلة لجائزة نوبل في الرياضيات). ليس ثمة آنية

تحترق في الرياضيات، وإنما هنالك مشاكل عالقة وبعضها ملتصق منذ قرونٍ، وأجيالٌ بكاملها تفرك بها. بعد أن ألَّف عملاً ضخماً لم تزل الآلاف من صفحاته قيد البحث والاكتشاف وبعد أن أحدث ثورة في مجال الهندسة الجبرية وفتح المجال أمام جيش من الباحثين، أدار غروتيندِيك ظهره نهائياً لميدان الرياضيات وعاش بعيداً عن الجميع في قرية صغيرة في مقاطعة أرييج وكرَّس نفسه للتأمل. إسهامه في حلّ مشكلة الفراغ يضاهي بحسب المتخصّصين إسهام أينشتاين. فكلاهما وضعا الفراغ في مركز تاريخ الكون. لن أسرد هنا محتوى عمله الرياضي، لأنني لست قادراً على ذلك، ولكنني سأتناول طريقته في حلّ الصعوبات الشائكة. ترك غروتيندِيك إضافة إلى عمله الرياضي سيرة ذاتية مهمة لم تنشر حتى يومنا هذا لكنها متاحة على شبكة الإنترنت، عنوانها **حصاد وبذار**. سرد فيها طريقتين رئيستين لمواجهة أية مشكلة: «لنأخذ على سبيل المثال مهمة برهان نظرية رياضية ظلّت فرضية (فيما قد يبدو للبعض أنه اختزال للعمل الرياضي). أرى طريقتين مختلفتين تماماً لمعالجتها. الأولى هي طريقة المطرقة والإزميل، وذلك عندما ننظر إلى المشكلة المطروحة كما ننظر إلى جوزة كبيرة وقاسية وملساء، نسعى للوصول إلى داخلها، إلى لبّها المحمي بالهيكل. المبدأ بسيط: نضع طرف الإزميل على الهيكل ونطرق بقوة. وإذا لزم الأمر، نكرّر ذلك في أماكن مختلفة حتى ينكسر الهيكل -ونشعر بالسرور. هذه الطريقة مغرية بشكلٍ خاص حين يُبدي الهيكل صلابة أو نتوءات تسهل «الإمساك به». في بعض الحالات، تقفز بضع «نثرات» إلى العينين بحسب طريقة الإمساك بالجوزة. وفي حالات أخرى يجب تقليبها في

جميع الاتجاهات، واستكشافها بعناية قبل العثور على نقطة الهجوم. الحالة الأصعب هي الحالة التي يكون فيها الهيكل مكوراً وقاسياً تماماً ومتّسقاً. ورغم الطرق بقوة، فإنّ طرف الإزميل ينزلق ولا يكاد يخدش السطح -وينتهي بنا الحال إلى السأم من المهمة. وأحياناً ننجح في ذلك رغم كلّ شيء، بفضل القوة البدنية والقدرة على التحمل». هذه الطريقة العضلية والمفتقرة إلى الأناقة غير محبذة طبعاً. «يمكنني توضيح الطريقة الثانية محتفظاً بصورة الجوزة المُراد فَتحها. التشبيه الأول الذي خطر ببالي على الفور هو أن أغمر الجوزة في سائل مطري، ولماذا لا يكون الماء بكلّ بساطة، وأن أفركها بين الفينة والأخرى حتى يتغلغل السائل فيها على نحوٍ أفضل، وأترك الزمن يفعل فعله بشأن ما تبقى. سيلين الهيكل بعد أسابيع وأشهر -وحين يأتي الوقت المناسب، ستكفي ضغطة من اليد وسينفتح الهيكل مثل قشرة أفوكاتو نضجت على غصنها! أو نترك الجوزة تنضج تحت الشمس وفي المطر وربما أيضاً بتأثير صقيع الشتاء. وعندما يحين الوقت المناسب، سيخترق برعم صغير الهيكل خارجاً من قلب اللب، كأنه يلهو -أو بعبارة أخرى، سينفتح الهيكل من تلقاء نفسه مفسحاً له مجالاً للعبور. والصورة التي خطرت ببالي منذ أسابيع كانت أيضاً مختلفة، فالشيء المُراد معرفته بدا لي مثل نتوء ترابي أو نتوء من الطين الجيري الصلب المرصوص، يُعاند ويُقاوم الاختراق. يمكننا أن نفعل ذلك بالمعول أو العتلات أو حتى الكسارات: وهذه هي الطريقة الأولى طريقة «الإزميل» (مع مطرقة أو من دونها). الطريقة الأخرى هي طريقة البحر. يتقدّم البحر على نحو غير محسوس وبلا ضجيج، ولا يبدو أن شيئاً يتكسر أو يتحرك،

فالماء بعيد جداً ولا نكاد نسمعه. . . بيد أنه ينتهي إلى تطويق المادة العنيدة، فيغدو النتوء بالتدريج شبه جزيرة، ثم جزيرة، فجزيرة صغيرة، وتنتهي هذه الأخيرة إلى الغرق بدورها، كأنها ذابت أخيراً في المحيط المنبسط على مدّ النظر. . . هذه «طريقة البحر»، بالغرق والامتصاص والذوبان -طريقة يبدو في كل لحظة كأن لا شيء يحدث فيها عندما لا نركّز أقصى انتباهنا: كلّ شيء في كل لحظة هو غاية في الوضوح وعلى الأخص في غاية الطبيعية، بحيث نتردد غالباً في تدوينه رسمياً، خشية أن يبدو خداعاً وتركيباً، وذلك بدل الطرق على الإزميل مثل جميع الناس. . . ». النص طويل بعض الشيء، لكن شبكة الصور التي يقدّمها متّسقة ولا تستحقّ أن نمزّقها. إذاً هناك طريقتان: الأولى طريقة الطرقة والإزميل، والثانية طريقة البحر. الأولى تجابه الصعوبة وتطرق فوقها وتبذل قصارى جهدها لتذليلها بأيّ ثمن، والثانية صبورة وأنيقة، توسع الأفق، وتمنح الصعوبة وقتاً لتنحلّ بشكلٍ طبيعي وبسهولة. ليست الصعوبة هي التي غيرت من طبيعتها، وإنما طريقة مقاربتها هي التي حلّتها بلا جهد. طريقة المواجهة العنيفة والملهوفة قد تفعل فعلها، لكنها تظلّ بشكلٍ جوهري غير أنيقة، وهذا ما يدينها إدانة قاطعة في نظر عالم رياضيات متذوّق للفن وحدسي.

اجتياز الحاجز عدواً

حلّ صعوبة هو أيضاً مشكلة فنان. لا سيما الموسيقيين وهم يواجهون مقطوعة. حين يؤدّون عملاً، لا خيار لهم، عليهم أن يعزفوا

جميع العلامات المدونة، وأن يتبعوا الطريق المرسوم. ماذا نفعل حين يتعثر ذلك؟ تُعَبِّر عازفة البيانو هيلين غريمو عن شعورها: «أحترم بشكل خاص عازف البيانو ألفريد كورتو كموسيقي، أحببتُ دوماً حسّه الإبداعي والموسيقي، وعلى نحو ما افتقاره للكمال -مثل ربطة عنق محلولة على عنق متأنق. لكنني ذُعِرت دوماً من استبداد طبعات كورتو المستخدمة في معاهد الموسيقى، فقد ذُكِرَت فيها حركة الأصابع والدواسات بأشدّ الطرق تعسّفاً -وهو انحراف في الواقع. والأكثر سخفاً في نظري هو النصيحة التي تسديها تلك الطبعات باستخراج الصعوبة من سياقها وعزلها للسيطرة عليها. حين يتضمّن المقطع المعزوف فواصل ثلاثية ورباعية أو إيقاعات سريعة متعاقبة تمثل مشكلة، يوصون بتركيز العمل عليها وحدها. هذه الطريقة في رأيي هي أفضل أسلوب لخلق مشكلة لم توجد بعد، ولابتكار صعوبات قبل ظهورها. عندما توجد صعوبة تقنية حقيقية، ما يسمح بتجاوزها، هو بالضبط السياق الموسيقي، السياق الذي تريد طبعات كورتو عزلها عنه. مثل حصان يعاند بإصرار حتى لا يقفز إلّا فوق الحاجز الأصعب، من دون زخم بداية سباقه، وبلا الرؤية المتفائلة نتيجة عدوه. . »[1]. بعد صورة البحر عند غروتينديك، تأتي صورة الحصان الراكض عند غريمو. وفي الحالتين، الفكرة هي عدم التركيز بشكلٍ مباشر على الصعوبة، وعدم الإصرار على حلّها وحدها، وإنما إدراجها في مجموع أشمل، ووضعها في مكانها لإخفائها في السياق، في الحركة، ولحظها بشكلٍ غير مباشر بطرف العين. يجب عدم

(1) Hélène Grimaud, *Variations sauvages*, Robert Laffont, 2003.

إعطائها أهمية أكثر من اللازم، وجعلها تفصيلاً في السياق. وعلى الأخص، عدم الإصرار. كانت لدى عازف البيانو غلين غولد تقنية مشابهة، تقوم على عزف المقطوعة المتضمنة صعوبة لا يمكن تخطّيها دون أن يسمعها، من خلال تشغيل المذياع أو التلفاز ورفع الصوت إلى أعلى درجة. وسرعان ما تختفي العقبة، ربما لأن الذهن المشغول بهذا الضجيج المُشَوِّش وغير القادر على التفكير في الصعوبة التي تشلّه عادة، لم يعد يستطيع الشعور بالخوف. كانت الضوضاء تحرّره مضاعفاً، أولاً تشتت الذهن عن مهمته، وبعد ذلك تجعل الخطأ المحتمل غير ملحوظٍ على الإطلاق.

العمل برهبة لكن من دون خوف

يصف السائر على الحبل فيليب بوتي تقنيته في تجاوز عقبة: «إذا ظلّ تمرين يستعصي عليّ كل يوم ويقاومني حتى صار لا يطاق، فلا بد أن أحتاط في عرضي لحركة بديلة. تحسّباً لحالة ذعر مباغت قد تصيبني فجأة». إذاً لا يوجد ضغط وليست حالة مجازفة بكلّ شيء، فالسائر على الحبل يعرف كيف يستعيد توازنه ولديه حلّ بديل. لكنه لا يعترف بالهزيمة. وإنما يواظب على التصدّي للتمرين، بمزيد من الرهبة «في كلّ مرة، وبشكلٍ خفيّ. أريد أن أصمد وأن أشعر بالنصر». وإذا استمرّ التمرين في عناده، «يترك ساحة المعركة. لكن بلا أيّ خوف». حالة غريبة جداً، لأنه يعترف في آن معاً «بمزيد من الرهبة»، لكن «بلا أيّ خوف». الرهبة من فشل التمرين خلال التدريب لا علاقة لها فعلاً بالخوف من إخفاقه يوم العرض. ويمكننا

القول على نحوٍ متناقض أنّ هذه الرهبة تمنع الخوف، لأنّ التفكير في هذا التمرين يشغل الذهن كله. ينبغي الحديث عن الانتباه الشديد بدل الرهبة التي تبدو مرادفة للخوف. وفي الحقيقة، تفرض كلمة انتباه في آن معاً الرهبة -مثلما هو الحال حين نصرخ «انتبه!»- ونقيض الخوف، لأنّ الانتباه المستخدم بشكل ملائم يزيل الخطر ويسمح بابتكار مسارٍ بدلاً من أن يشلنا.

الانشغال لنسيان الخوف

يؤكد فيليب بوتي: «لم أخَف في حياتي فوق الحبل، لأنني أكون مشغولاً جداً». فالعمل يشفي من الخوف، وثمة أشياء كثيرة لفعلها فوق الحبل، فلا يتوفر وقت للخوف. المشكلة هي قبل ذلك. فالخطر ينمو في التخيّل والسلبية. حين يسنح لك الوقت لتفكر، فإنك تفكر دوماً في الأسوأ. تعتمد طريقة بوتي على تنظيم جميع تفاصيل أدائه شخصياً، وتحضير ونقل المعدات، وتركيب الحبل، وتحديد المواقع: كلّ شيء مخطط ومدروس كما في عملية السطو. وأغلب الأحيان تكون العملية غير قانونية وهذه ليست صعوبة إضافية، وإنما هي عنصر جوهري لينجح في «ضربته». فخشيته من أن يجري توقيفه واعتقاله أو أن يجري رصده والتعرّف عليه قبل أن يتمكّن من الوقوف فوق الحبل، لا تدع له مجالاً للخوف ولا للتفكير ثانية واحدة. وعدم قانونية تصرّفه ليس مجرد تفصيل. إنه يتيح له عدم التفكير في العبور ذاته. وهذا ما لا يأتي فيليب بوتي على ذكره. وما دام يحب المشاكل إلى هذا الحدّ، فالأرجح لهذا السبب. وفي أثناء حله لمشكلة، لا

يفكر في الفراغ. ينجز مهمة إثر مهمة. يخضع للضرورة. يطيع، فهل هناك ما هو أسهل من هذا؟

الحل ينبع دوماً من المشكلة

حين نواجه مشكلة، يجب ألّا نفكر في الحلول، وإنما أن نتأمّل المشكلة في حدّ ذاتها، وأن نحبّها كأنها شخص، وأن ندعها تُعَبِّر عن نفسها. سيأتي الحلّ حين نقبل أن نقيم في المشكلة ونرفض الخروج منها بدل أن نذير لها ظهرنا ونفرّ منها بأيّ ثمن. يُضاف إلى ذلك أنّ المشكلة تُثير فرحاً حقيقياً. فلا شيء أكثر إثارة من مشكلة تتطلّب حلاً. إنها فرصة ليُمارس المرء خياله وذكاءه وحدسه. مشكلة، هذا يعني يداً ممدودة. والحلّ دوماً ينبع من المشكلة ذاتها، وعلى نحو ما من النظر إليها. حينئذٍ تولد الحلول بسهولة، من تلقاء ذاتها. وإذا ظهرت حلول عديدة، نختار أبسطها. وإن كانت جميعها بالبساطة نفسها، نختار الأكثر أناقة. يشرح فيليب بوتي بأنها فِعْلُ أقلّ ما يمكن. لنفترض لدينا سلّماً يجب رفعه ثلاثة طوابق من واجهة بناء. لرفع السلّم نستخدم حبلاً. هنا قد نَميل إلى مُضاعفة عدد العُقَد لتأمين سلامة السلم، لكن فيليب بوتي يرسم مجسّماً يعرض فيه طريقة فعل ذلك دون أن يعقد أية عقدة. يكفيه أن يمرّر حلقة الحبل بين الدرجات العليا للسلم ثم يمرّر نهايات الحبل داخل الحلقة. وهكذا يحافظ على السلم بواسطة الحبل ويثبته بوزنه حين يرفعه. مثال آخر يورده فيليب بوتي: لنفترض مطرقة -أنتم تعرفون تلك الشواكيش المسطّحة من طرف ولها سنّان من الطرف الآخر لنزع

المسامير. إذا أراد لاعب خفّة إيصال إحداها إلى ارتفاع ثلاثة طوابق، فيمكنه أن يكتفي برميها إلى رفيقه الموجود فوقه، لكنه إذا اختار طريقة أخرى أكثر أماناً، سيختار أن يعقد عقدة حول رأس الشاكوش، وأن يحافظ عليها بعقدة ماهرة: وبدل أن يعقد عقدة حول الشاكوش، يعقد عقدة في طرف الحبل، ويحصره بعد ذلك بين أسنان الشاكوش، الشاكوش الذي يستخدمه فيما بعد كنقطة ارتكاز لتشكيل حلقة. العقد تشبه الأربطة: من الأسهل صنعها أكثر من وصفها، لكن الأساسي هنا هو فهم المبدأ. العقدة لا تُستخدم للشدّ على الشاكوش وإنّما لحصرها بين سنَّي الشاكوش. يستخدم بوتي شكل الشاكوش أو السلّم ليحلّ مشكلة فردية يحدّدها شكل كلّ واحد منهما. إنه لا يُعارض هذا الشكل وإنما يستخدمه كما هو. العقبة هي أيضاً نقطة ارتكاز على الدوام، وهذا هو السرّ. أمّا وزن الشاكوش أو السلم، فيستخدمه هنا أيضاً لتثبيت الشيء، مثل الثقالة الرصاصية التي ينتهي بها المطمار، أو مثل الثقل المتدلّي في طرف البندول. وفي كلّ مرة، يستخدم السائر على الحبل المشكلة ذاتها كحلّ. وحين يمشي على حبلٍ بمساعدة عصا توازن تزن حتى الخمسة وعشرين كيلوغراماً، فإنه يستخدم هذا الوزن الذي من شأنه أن يعيق مبتدئاً كوسيلة ليتماسك فوق الحبل وينزلق عليه ويستغرق فيه محافظاً على توازنه بسهولة فائقة. وتأتي أحياناً صعوبة غير متوقعة، مشكلة إضافية، فتقدّم حلاً غير متوقع. ففي أثناء استطلاعه قمّة برجَي مركز التجارة العالمي من أجل «ضربته»، جُرحت قدم فيليب بوتي جرحاً خطيراً. واضطرّ لاستخدام عكازين، وظهر من جديد عند مدخل البناء وهو يلعن عجزه، وقد اقتنع أنه يضاعف بهذه الطريقة

احتمالات لفت الأنظار إليه وأنه سيُحرَج من اكتشاف أمره بسبب عجزه الجسدي. لكن ما حدث هو العكس: نظر إليه الحرّاس باستصغار وفتحوا له الأبواب. واهتمّ به جميع الناس وسهّلوا دخوله. أصبحت الصعوبة خدعة غير متعمّدة. فيليب بوتي الأستاذ في فنّ التنكّر والتخفّي لم يكن قد فكّر في ذلك لوحده. لكنه عرف في اللحظة المناسبة كيف يغتنم الفرصة.

ثِقْ في المرة الأولى

غالباً ما نخلط بين التحضير والتكرار. لكن التكرار بطريقة مبالغة قد يؤدي أيضاً إلى إزالة كلّ نضارة. وإذا ألغينا كلّ خطر، فإنه يُخشى أن نقلّص الرغبة وأن نشتّت الانتباه وننهكه. يجب أن نثق في المرة الأولى. تؤكّد هيلين غريمو: «لم أحبّذ في حياتي أن أصقل عملاً قبل الحفلة الأولى. لماذا سأفضل أسوأ الشروط لأجل هذه القبلة الأولى؟ قاعة سيئة وجودة صوت منخفضة وبيانو متوسط؟ في أوّل مرة رفضت فيها هذا العرض التمهيدي هتف الجميع أن هذا انتحار. لم أتراجع عن موقفي، وأدهشني في كلّ مرة أن أواجه عداءً عامّاً». حتى جاء يوم قالت لها فيه مارثا آرغريتش وهي من أعظم عازفات البيانو في العالم: «إنّ فكرة صقل عمل مسبقاً هي فعلاً سخيفة. هذه أول مرة أعزف فيها شيئاً أحتاجه فعلاً لأكون على مستوى ما تخيلته في أثناء ساعات العمل والتحضير والتكرار». يقترب ألان من هذه الفكرة حين يقول إنه يجب النجاح من المحاولة الأولى. الانتباه هو نصلٌ ينبغي ألّا نستخدمه قبل أن نحتاجه. توضح

هيلين غريمو: «غالباً ما تكون المرة الأولى سحرية: لا يحدث شيء يكدّر التصور الطوباوي الذي شكلتموه عن العمل. عزفكم يغرق في جمال خاطف وساطع. أمّا في المرة الثانية، فيجب أن تنهضوا من جديد، وتبدؤوا من جديد، في آن معاً، وأنتم واعون لكلّ ما قد يحدث»[1].

إيجاد الحركة المناسبة

سواء تعلق الأمر بالجسد أو التفكير يؤدّي الإصرار دوماً إلى نتائج عكسية. كلما أجهد المرء نفسه أكثر ازدادَ إخفاقاً. والأسوأ: قد يؤذي نفسه. يعترف لاعب كرة المضرب يانيك نواه، بالتأكيد «إدماج تقنية لا يحدث بلا جهد لكن يجب اختيار الطريقة الأكثر ذكاء ورفض الجانب المنفّر من العمل»، فالتكرار الميكانيكي لحركة ما لا يعني اكتسابها فعلاً. وإضافة إلى خطر التعب الواضح هنالك انعدام اليقين. «حين يفرط التلميذ في تكرار الحركة ينتهي به الحال إلى الحصول على معدّل مناسب للنجاح في الشروط العادية، لكن لا شيء يدلّ على أنه سيستطيع تكرارها في حالة حرجة. الأجدر به أن يأخذ وقته لعقلنة الحركة وفهمها وترسيخها بشكلٍ قطعيّ في عقله الباطن. يشرحون لكم ويختبرونكم ويُعيدون الشرح إنْ لَزِم الأمر، وتُعيدون الاختبار، وحين تتأكّدون من أنكم فهمتم، كفى، لا داعي للمبالغة! امضوا بسرعة إلى شيء آخر»[2].

---

(1) Hélène Grimaud, *Variations sauvages*, op. cit.

(2) Yannick Noah, *Secrets etc...*, op. cit.

إذا فهمنا فلا حاجة للإصرار. الأمر يشبه ضبط أوتار الغيتار. حين تجدون العلامة المناسبة لوتر فيجب أن تتوقفوا عن البحث. لن يؤدّي استمراركم إلّا إلى تخريبها. نُصادف هنا مرة أخرى مسألة العشرة آلاف ساعة. لا تُجدي الطريقة الكمية الصرفة في التدريب حتى لو أدرجنا فكرة «الممارسة المتعمّدة» المستندة إلى جهد واعٍ يتّجه نحو هدفٍ محدّد. يؤكّد نواه أنه يكفي أن تتشكل «عقدة» في رأس اللاعب حتى يسهو عن جسده ويقتصر على محاكاة التدريب إن لم يهبّ أحد لمساعدته. «وعندها سيمضي خمس ساعات يومياً في الملعب دون أن يحصل على الفائدة المرجوّة منها. سيخسر ويقول: «لا أفهم، بذلتُ ما بوسعي، تدربتُ جيداً وأمضيت نهاراً بلا طائل»».

من أجل حلّ عقدة ما يجب أولاً الاسترخاء. يجب عدم الإصرار وعدم التركيز على العقدة. يجب البدء من وضعية مريحة والشروع في التنفّس بانتظام. لا يحدث الاسترخاء مباشرة، وإذا طلب أحد منكم الاسترخاء، فستتشنجون، وستواجهون عندئذٍ قانون الجهود المعكوسة الموجّهة بشكلٍ خاطئ. مرة أخرى أيضاً يجب بلوغ الهدف بطريقة غير مباشرة عن طريق تركيز الانتباه على التنفس. حين تتنفّسون ببطء وعمق، فلا يسعكم إلّا أن تسترخوا، وهذا يحدث تلقائياً.

بعد ذلك، للقيام بالحركة الصحيحة، يجب أن نبدأ في فهمها وتخيّلها وتصورها. في فيلم **عربات النار** يشرح المدرب سام موسابيني للعدّاء هارولد أبراهامز أنه يخلط بين السرعة والتسارع: «Don't overstride!»، «لا تبالغ في توسعة خطواتك!»، ويوضح له

مدرِّبه أنه كان يكفيه أن يزيد خطوتين على خطاه في سباق المئة متر، أي أن تكون خطواته أقصر، حتى يحقِّق الفوز. يجب البحث عن القفزة، عن التلقائية والاسترخاء بدلاً من جهد الوثبة الواسعة. إنه أولاً عمل عقلي يستعين بالمخيلة. يصف نواه: «يقدّم التصور جميع أبعاد عمل في العمق، وبكفاءة أكبر بكثير من ساعات التدريب الميكانيكي». يمكنكَ أن تمارس تقنيتك من دون أن تغادر سريرك: تبدأ بتصوّر المكان الذي تحبّه، مكان الحلم، عن طريق ضبط إيقاع تنفسك، وتحوز على جسدك. تحلل الحركة أو النشاط الذي تريد السيطرة عليه. ثم تتصوّر نفسك وأنت تؤدي الحركة المثالية. تُسَجل هذه الحركة في الدماغ وتكون قابلة للتعديل بحسب الرغبة. «الهدف من التصوّر بسيط، إنه يرمي إلى الدخول في الحركة. أتذكّر بوضوح لاعب التنس بيت سامبراس في بطولة رولان غاروس خلال منافسات عام 1966. كان في حالة تلقائية لدرجة أنه **دخل** اللعبة بالتدريج. كان يستهلّ الكرات بطريقة متراخية على نحوٍ غريب، ويردّ على جميع الكُرات، **كان الاستهلال** والحركة. كان كرة المضرب. كان يعرض شيئاً خارقاً لأنه قلّما استطاع أن يوغل في استرخاء جسده إلى هذا الحدّ، لكن الأمر في هذه الحالة كان مسألة حياة أو موت، لأنه بلغ أقصى حدوده الجسدية. ظننتُ أنه يعرض علينا التنس كما استطاع أن يتصوره».

يستند التصوّر إلى مزيج من الخيال والجسد. حين نتخيلُ جيداً، نعمل بإتقان. ليس من خلال التكرار الجسدي لحركة اكتسبناها فعلاً، وإنما من خلال التنقل بين المخيلة والفعل. «حين تنجزون

حركة لا طائل من تكرارها خمسين ألف مرة. إنها موجودة. لقد اكتسبتمونها. لن تطير بعد الآن. حتى في أسوأ الحالات». ولعلّ أكثر ما يُدهش هنا: الحركة التي نتعلمها بهذه الطريقة تترسّخ في العمق وتغدو متاحة دوماً حتى في حالات الإجهاد والتوتر. فوائد هذه الطريقة لا تحصى: حتى الجريح يمكنه المواظبة على العمل. وحين تكون حراً في تخيل جميع الحالات الممكنة تصبح فعلياً جاهزاً ومستعداً لكلّ شيء. وهي طريقة يقدمها أيضاً كتاب **الهاغاكوري**، وهو الأطروحة الأخلاقية للساموراي، فيوصي بتخيّل جميع المواقف القتالية ليكون المحارب متأهّباً لكلّ شيء. الموسيقيون يستعينون به أيضاً. تذكُر هيلين غريمو أنها في مرحلة من مراحل حياتها كان العمل الذي تقوم به على الآلة الموسيقية أقل من العمل الذي تنجزه في رأسها: «كنتُ أعمل من الفكرة، ودمج الصور والإسقاطات الذهنية رؤى معمارية -ملونة. كنتُ أتخمر». إذاً لا يصاحب التصوّر بالضرورة وعلى الفور انتقالٌ إلى الفعل. يمكننا أن نركن للراحة أو التخمر. يوصي يانيك نواه أننا حين لا نفلح أثناء التدريب في أن نكون حاضرين، بأن نتخلى عن الإصرار في تلك اللحظة. «أحياناً نزهة في غابة، باسترخاء وتركيز على الهدف، أجدى بكثير من ثلاث ساعات من الأنغام».

التنزّه مع روسو

النزهة هي فنّ يعتمد على السماح للمشي أن يأخذ الأولوية على التفكير، ليفسح المجال لولادة حلم اليقظة. النزهة الحقيقية لا هدف

لها خارج ذاتها. هكذا ستكون أكثر فائدة وجدوى. يروي روسو كيف حصل على أنقى متعة وأكثرها ديمومة وهو يمشي ويتنزّه بلا هدف، أو وهو مستلقٍ في قارب يتأمّل السماء. هذا التأمّل الفردي يرتكز على زهد يظهره، ما دام صادقاً، سعيداً وخصباً. ليس حلم اليقظة والتأمل والتنزّه وقتاً ضائعاً على الإطلاق، على النقيض ممّا يَظهرون عليه. لا تَردنا الأفكار لأننا نلاحقها، وإنما لأننا متاحون وموجودون. وما إن يصفو الذهن من انشغالاته وتوتّراته، يحدث الصفاء والوضوح بشكلٍ طبيعي وتلقائي.

فن الراحة

وأخيراً الشرط الأهم والمسبَق للانتباه هو الراحة. يروي الكاتب الفرنسي أندريه بروتون أنّ الشاعر سان-بول-رو «كان يضع على باب قصره الريفي حين ينام لوحة كتب عليها: «**الشاعر يعمل**»». كان السرياليون يثقون بالنوم والحلم ليجدوا الإلهام محطّمين أغلال المنطق المزدوج للنهار. يؤكّد العلم الحديث أنّ النوم يُتيح للدماغ أن يعمل، أو الأصحّ أن يخمر ويستقلب جميع المعلومات المجردة والنشاطات الحركية الجديدة والحركات الرياضية والفنية: بيانو، كرة مضرب، تعلم لغة. لا يجلب الليل النصيحة وحسب وإنما يفتح أيضاً أبواباً جديدة.

لكن لقطف ثمار النوم لا بد أن نستغرق فيه. في فصلٍ خصّصه للأرق، حدّد ألان حالة الراحة بأنها تشبه «حالة يحدث فيها كلّ سقوط ممكن، ويقول إن العلاج هو أن نترك الجاذبية في البداية

تفعل فعلها، بحيث لا يعود لها أي تأثير. خذوا شكل السائل»[1]. ما يستيقظ هو شعور السقوط. لذلك يجب إيجاد الحالة التي لا يعود فيها بوسع أيّ شيء من جسدنا أن يهوي أخفض. ومن دون ذلك ستتحوّل أدنى حركة إلى إنذار وتوقظنا.

اتخاذ شكل السائل هو أيضاً تخلٍّ عن تشكيل أفكارنا وصياغتها. تذكروا عِبَرَ البحر الذي ينصّ بوضوح على أنّ الأشكال زائفة والذي يرفض كلّ أفكارنا. القدرة على النوم هي أن نبدأ بتنويم أفكارنا ومنعها من التشكّل. الانتباه إلى التنفس هو طريقة فعالة للنجاح في ذلك. وإذا لزم الأمر يمكن للمخيّلة أن تهبّ للنجدة. وبشكلٍ خاص تخيّل الماء. كان غاستون باشلار مؤلف الكتاب الرائع **الماء والأحلام** يسكن في ميدان موبير، في شارع سان-جيرمان، وهو شريان يتّسم بالصخب. يروي أنّ ما منعه من النوم ذات ليل هو الضجيج المستمر لحركة السير، فراح يتخيّل أنّ ضجيج السيارات هو هدير الأمواج. وأغفى سعيداً يهدهده هذا الهدير الحميد واستطاع أن يغطّ بلا جهد في سبات عميق.



---

(1) Alain, *Minerve ou de la sagesse*, op. cit.

10

قوة الأحلام

لا يُجيد المرء فعل شيء ضدّ القلب، أي ضدّ الحلم.
غاستون باشلار

ظلّ ألان باسار شوّاءً لزمن طويل. وكان الناس يأتون من أنحاء العالم ليتذوّقوا لحومه في مطعم لاربيج المصنّف ثلاثة نجوم، القريب جداً من متحف رودان وقبّة الأنفاليد الذهبية. كان يفهم اللحم أكثر من أيّ شخص آخر. وعلى الأخص فنّ الطهي. انتقلت إليه مدرسة النار من جدته، وهي طبّاخة استثنائية، عينها مركزة دوماً على النار وأذنها يقظة. «لم أزَل أسمع صوت أجيج موقدها، حين كانت الدهون تبدأ بالأزيز في أسفل الطبق». حتى نفهم غناء النار، لا بد من الإنصات التام. الطبخ فنّ موغِل في القِدَم، وله أسراره. مثلاً، «الحرق على المنتج هو مدرسة فنية. الطهو على الحطب هو الأقوى لأنّ النار تترك بصمتها: نتذوّق طعم النار. والطهو الذهبي هو طهو رطب قليلاً، وهو شيء آخر». يَخال المرء أنه يستمع إلى خزاف أو كيميائي. يتذكر غاستون باشلار هو أيضاً في كتابه **التحليل النفسي للنار**: «وجدَّتي تسعر اللهب نافخة الخامد بملء فيها في

أنبوب الفولاذ، كان كلّ شيء ينضج في آن معاً، البطاطا الكبيرة للخنازير، والصغيرة للعائلة، وبيضة طازجة لي تحت الرماد. إنّ النار لا تُقاس بالمرملة (الساعة الرملية): كانت البيضة تنضج حين تتبخّر من فوق قشرتها قطرة ماء، أو قطرة لعاب في أغلب الأحيان. وقد اعترتني دهشة بالغة حين قرأت مؤخراً أنّ دنيس بابن كان يراقب قِدْرَه بطريقة جدّتي ذاتها». وسواء كان المرء فيزيائياً أو طباخاً، تظلّ مدرسة النار هي ذاتها: تتطلب انتباهاً كاملاً. لكن تطلّبها يتناسب مع كرمها: «وفي الأيام التي أكون فيها لطيفاً، يتابع باشلار، يأتون بقالب الحلوى. كان شكله المستطيل يهشّم نار الأشواك، الحمراء كورود السوسن. وها هو قرص الحلوى الآن في مئزري، أشدّ حرارة على الأصابع منه على الشفتين. حينها أجل، كنتُ آكل النار، كنتُ ألتهم ذهبها ورائحتها وحتى بريقها بينما تجرش أسناني قرص الحلوى الحارق. وعلى هذا النحو دوماً، وبنوعٍ من اللذة الباذخة، الشبيهة بلذة التحلية، كانت النار تبرهن على إنسانيتها. فهي لا تطهو الطعام وحسب، وإنما تجرش تحت الأسنان أيضاً. وهي تضفي لوناً ذهبياً على الكعك، وتجسّد أعياد الإنسان. وكلما ارتقى البشر، تقدّمت قيمة التذوّق على القيمة الغذائية، فالإنسان وجد روحه في الفرح، لا في الحزن. الإنسان هو مخلوق الرغبة، لا مخلوق الحاجة».

يمكن لألان باسار أن يوقّع على هذا النص بكلتا يديه، هو مَن لا يستطيع العمل إلّا في المتعة، ويعيش المطبخ منذ سنّ الرابعة عشر كحلم. لكن منذ بضعة أيام، لم يعُد اللحم يغريه، بل ويشمئزّ منه.

هل السبب هو صور جنون البقر التي اجتاحت الشاشات منذ أشهر؟ أم هو العلاقة مع الحيوان الميت؟ أهو الدم؟ لم يعُد يحتمل. هو مَن عاش ليقطع، ويحشو الدهون، ويجرّد اللحم من العظام، ويزين بلون ذهبي، ويشعل، ويطهو بصلصة مالحة شرائح لحم العجل، وأكتاف الحملان، وصدور البط، لم يعُد يطيق رؤية ولا لمس الأنسجة الحيوانية، ناهيكم عن شمّ رائحتها. لم تعُد المتعة موجودة، وانتكست الرغبة، وذهب الفرح. أصبح حلمه كابوساً. أين اختفى الوهج؟ قرّر أن يتوقف. أحبَّ ألان باسار المطبخ حباً جماً لذلك لم يهجر كلّ شيء في الحال. نحن في عام 1998. وداعاً للعجول والأبقار والخنازير. وعلى الأخص، وداعاً مطعم لاربيج.

يعود ألان باسار بعد عام، كما في فيلم. قرّر أن يغيّر مهنته. كان شواءً. وها هو الآن رسام: «خذ، هذا! سنشكّل عائلة، سنعتمد اللون كمحور للإبداع. يروقني اللون البرتقالي، هوذاك، أستمتع. أصنع باقتي، انظر هذا! مثل رسام. سأضيف جزءاً صغيراً أخضر، وسأؤكد على ذلك باستخدام الكراث. انظروا: طبقي جاهز». رسام يرسم باقات ورد يشبه إلى حدٍّ ما بائع ورد. والدليل على ذلك **فطيرة التفاح بشكل باقة ورد**، اختراع يفخر به ويتطلّب عمل صانع مجوهرات ليلفّ شرائح التفاح بشكل ورود: «الطبخ يشبه حرفة الصاغة، كما في ساحة فاندوم. يتطلب المهارة والخفة. ومن المهم امتلاك الدقة... في الطبخ، يجب على المرء أن يشحذ حواسه، كأنه في متجر عطار عظيم». ومن يخلق علاقات ويعطي نكهة للون، لا بدّ أن يكون في آنٍ معاً عطاراً ورساماً وبائع ورد وصانع

مجوهرات ومصمم أزياء ونحاتاً، وحتى موسيقياً. كل شيء، إلّا شواءً. لأن فكرة ألان باسار العظيمة، وطوق نجاته، المولودة في العزلة وألم تقاعده، والتي أتاحت له أن يعود بقوة، تتلخّص في الاحتفاظ بالنار، وإقصاء اللحم. بعد الآن، ستتوّج الخضار ملكاً. ولن يعود يطبخ إلّا خضاراً. على أي حال، يمكنه أن يطهو شمندراً أحمر بصلصة مالحة، ويمكن أن يكون الكرفس مُدَّخناً، والبصل محروقاً، والجزر مشوياً. مثل بروميثيوس نباتي يقرّر أن يسرق النار من اللحم ويضعها في خدمة الخضار. إنها فكرة مجنونة، وهرطقة بالنسبة إلى مدير مرصّع بثلاث نجوم، وإهانة تقريباً لفنّ الطبخ الفرنسي، لكن اختار وانتهى الأمر. إنها نهاية كابوس اللحم، وعودة الحماسة، والرغبة بالإبداع. وها هو، كما يقول، بيدٍ جديدة، ونظرة جديدة، ونكهات جديدة، وروائح جديدة، وأصوات طهو مختلفة. واستعاد المتعة. يفسح القلق من الدم مجالاً لأحلام الخضار. الخضار هي الأرض، وبطء النمو، وإيقاع الفصول، وعمق الجذور، ووعد الثمار. كلّ ما يسميه باشلار «أحلام الراحة». أحلام تتحدّث إلى قلوب الناس المتعَبين من الحياة المدينية، وخُلِقَت ليتشاطرونها: «أزرع خضاري، يشرح باسار، حتى أستطيع أن أروي حكاية من البذرة إلى الصحن». أجل. لأنه في حمأة الفعل، أصبح بستانياً أيضاً. وليس أي بستاني. وهنا أيضاً حوَّل حلم اليقظة الحرفة إلى فن. «نعمل بدينامية مزارع الكرمة. حين أتحدث عن الشمندر أو عن الجزر مع الصِّبيَة في البستان، نتحدث عنها كما نتحدّث عن أنواع العنب والنبيذ. تنطوي الفكرة على أن نصنع من الخضار طعاماً فاخراً، وعلى الأخص أن نجعل

من البستنة مهنة المستقبل». إنه في آن معاً حلم جميل، وحلم لطيف، تتغلب فيه الخصوصية المحلية وحكمة الفصول على الزراعات المائية والفراولة في شهر يناير. في عالم ألان باسار، يمكن أن نسمع عبارات مثل: «الكرفس في إقليم أور أفضل من الكرفس في إقليم سارت. يتمتع براحة الحياة التي تجعله يُجن»، أو: «تباشير موسم البندورة هي موعد»، ونفهم أنه يقصد موعداً غرامياً. وأن التربة هي شيء، والخضار هي شخص.

تلتمع عين ألان باسار من جديد مثل عين جدّته أمام اللهب. استعاد نكهة المطبخ بفضل الخضار وعلى الأخص، وهذا ما أريد الوصول إليه، بفضل الأحلام التي تثيرها. يكتب باشلار في كتاب **الأرض أو أحلام يقظة الإرادة**، «انزعوا أحلام اليقظة، ترهقون العامل. أهملوا القوى الحالمة للعمل، تصغرون وتدمرون العامل. كلّ عمل له هلسنته البصرية. وكلّ مادة مصنوعة تحمل أحلام يقظتها الحميمة. الهلنسة البصرية للعمل هي شرط حتى لسلامة العامل العقلية». وحتى يكون العمل سعيداً، لا بد أن يُحْمَل على حلم. انتبهوا، ليس حلماً مناقضاً للواقع، وليس حلم تعويض كما عند فرويد، أو حلم العظمة كما لدى الطموحين، وإنما حلم يقظة أوّلي، مدوّن في المادة وفي الحركات التي تسمح بها، حلم يقظة يلعب مع قوى النار وأسرار الأرض. كلّ عامل مخلص هو أولاً حالم، وهذا ما يجعل عمله سهلاً، وكل جهد من جهوده سعيداً. حين يعمل الخيال في تناغم مع اليد فإنّ الكائن برمّته يجيش بسعادة العمل. سواء كان عامل تعدين أو طباخ، يمنح فرح النار العمل نوره. الأرض أيضاً تحمل الكثير من أحلام يقظة الإرادة كما تحمل أحلام

يقظة الراحة. والطبيعة آلهة كريمة، تعمل بدلاً عنك: يقول ألان باسار، «تحدث التوافقات لوحدها. لستُ مضطراً أن أقول في سري: هل هذا سيتناسب مع هذا؟ لا. سينجح هذا. لأنه محصول يبلغ النضج في اللحظة نفسها. أجمل كتاب عن الطبخ كتبته الطبيعة. يكفي احترام التقويم الزمني الذي حددته». اتّباع إيقاع الطبيعة، هو اكتشاف المعنى الحقيقي لكلمة عمل، كمغامرة وسفر وبحث، لكن أيضاً كراحة، لأنّ مزارعي الكرمة والبستانيين يعرفون أنّ الثقة بالطبيعة تعني أولاً تركها تعمل، لكنهم على الأخص يعرفون متى يتركونها ترتاح.

كتبت سيمون فايل: «الجهد العضلي للفلاح يقتلع الأعشاب الضارة، لكن الشمس والماء وحدهما يجعلان القمح ينمو». الحلم النهائي لألان باسار هو أن يصبح هو نفسه كالشمس والماء، وأن يخفف قدر المستطاع من تدخلاته ويستغني عن يده ليصل إلى الحالة الطبيعية.

هذا التوازن بين أحلام يقظة الإرادة وأحلام يقظة الراحة هو الكنز الحقيقي المتواري في الأرض. يعترف ألان باسار بذلك: «لم أشعر قط بهذا القدر من الرضا إلّا حين أصبح لديّ بساتيني». ازرع بستانك، إنها نصيحة فيلسوف، ولكنها على الأخص حلم كيميائي، ستسمح برؤية الشمندرة كأنها حجر ثمين والبطاطا كقطعة من الذهب. أنا مَن قضيت طفولتي أكره الخضار، وأعتبرها مثل فرض طبي، وعيباً غذائياً محتوماً، وضرراً جانبياً للحم، أعترف أنني عشت بفضل ألان باسار ثورة تذّوق، وأن استماعي إلى حديثه عن الخضار قادني إلى تخيّلها بشكلٍ مختلف، كهدايا رائعة وليس كتوصيات

لاختصاصيي الصحة. علاوة على ذلك، يكفيكم أن تروه ينتظر كلّ صباح مع فريقه تسلُّم الخضار من بساتينه: فعلاً، يحترم باسار الفصول، وليس هناك بندورة بعد الخامس عشر من أكتوبر، ولكن كلّ الأيام هي عيد الميلاد...

هناك أحلام يقظة النار والتراب، وأيضاً أحلام يقظة الماء. أبعد ما يتذكّره جاك مايول عن ذلك، هو أنه حلم دوماً بالبحر. «كنت أذهب غالباً لأغطس مع أخي بيير. كنا نتسلّى بأننا صيادو لؤلؤ ونحلم بغوص مذهل سنقوم به يوماً في تاهيتي وفي أماكن أخرى من العالم، حين نكبر. كنا نبقى في الماء من الفجر حتى نهاية النهار، نكتشف يوماً بعد يوم جمال الأعماق، وأسماكاً من جميع الألوان، ومحارات رائعة». الرفاه المائي، أمه هي مَن علّمته إياه ودرّبته على حبس أنفاسه في سنّ مبكرة: «حين كانت تضع رأسي بلطف تحت الماء في حوض الاستحمام العائلي، كانت تحاول تعليمي أنّ أول شيء عليَّ فعله للتآلف مع الوسط البحري هو حبس الأنفاس». اليوم، ستكون أمه فخورة به. وربما قلقة قليلاً أيضاً. ها هو الآن على عُمق خمسين متراً، العمق الذي حذّر فيه قانون بويل-ماريوت، المعروف جيداً للغواصين الذين يستخدمون أسطوانات، من تهتّك رئتَي الغواص حابس الأنفاس الذي لا يتنفس الهواء تحت الضغط. أمّا مايول فلم يقلق. منذ عشرين عاماً وهو يعرف ما ينتظره فعلياً: «إنه إحساس رائع، حين تشعر على عمق ستين متراً بيدين ضخمتين تحتضنانك. لكن دون أن تؤذيانك، بلطف، وتجعلان الدم يتدفق نحو الرئتين لتغوص أكثر أيضاً. عليك ألّا تخاف من الانجراف.

حينئذٍ تشعر أنك جزء لا يتجزأ من الكون». هذه التشنّجات في الصدر المتبوعة بإحساس غريب من الراحة، تحمل اسم **تحوُّل الدم** (Blood shift) أو «تضيّق الأوعية المحيطية». وهو يعني تدفق الدم الغني بكريات الدم الحمراء من المناطق المحيطية للجسم إلى القلب والرئتين في التجويف الصدري، وإلى الدماغ. «من ناحية، يخلق هذا التدفّق نوعاً من الوسادة القادرة على مقاومة آثار الضغط. ومن ناحية أخرى، يؤدّي إلى توفير كريات حمراء جديدة للأوساط العضوية التي هي بأمسّ الحاجة لها في هذا الوقت. هذه الملاحظة سُجّلت بشكلٍ خاص على الحيتان عندما تغطس إلى أعماق كبيرة»[1]. هذا التحول في الدم الذي وصفه الأطباء باعتباره ظاهرة فيزيولوجية، عاشه جاك مايول بطريقة تتجاوز الحلمي والشخصي. وضع حياته بكلّ معنى الكلمة بين يدي البحر. في عمر السابعة عشر، التحق جاك بمجال الطيران. كان يحلم أن يكون طالباً طياراً في المدرسة الجوية في الولايات المتحدة الأميركية. وجد نفسه في أغادير، يعمل مترجماً في برج مراقبة. لا يهم، ها هو اليوم يطير في الماء، بأعماق رائد فضاءٍ مقلوب. لا يعني له جدار الصوت شيئاً ما دام اخترق، في الثالث والعشرين من شهر نوفمبر عام 1976، قبالة جزيرة إلبا، جدار المئة متر. يتذكّر ذلك كأنه حدث بالأمس: «عشت لحظة فرح جنوني، تضاهي فرح رائد الفضاء نيل أرمسترونغ حين وطئت قدمه سطح القمر. نوع من النيرفانا، على عمق أقل من مئة متر»، وذلك منذ سبعة أعوام خلت. كان عمره تسعة وأربعين عاماً.

---

(1) Pierre Mayol et Patrick Mouton, *Jacques Mayol, l'homme dauphin*, Arthaud, 2003.

وكان ذلك على عمق ثمانين متراً. في الظلمة الدامسة تقريباً، المخترقة فقط بضوء من بزة الغطس، يفكر من جديد بكلاون، صديقته، ورفيقته الدلفينة التي درّبته جيداً. اليوم أيضاً، كان يفضل أن يقوده دلفينٌ إلى الأعماق بدل بزة الغطس. يقرّر نزع نظارة الغطس. وعلى الفور تملأ مياه البحر تجاويف منخريه. «شعرتُ في هذه اللحظة أكثر من أيّ وقت مضى أنني تحولتُ إلى حيوان بحري، شعرتُ بنشوة غامضة، كأن قدرات كامنة مجهولة استيقظت في داخلي». يجتاز جدار المئة متر دون أن يلاحظ ذلك. والباقي يجري كما في حلم، كل سلوكه يدل على هذا: «مضت أربعة وثمانون ثانية بالضبط على بداية الغطس. يصدم القالب الثقيل القرصَ مصدراً ضجّة مدوية. لم يستطِع جاك المبهور بالأضواء أن يميّز وجهي غوغليلمي وآرالدي [غواصا الإنقاذ]. اعترته حالة هدوء غريبة. حين يلاحظ أنّ إحدى الحلقتين المعدنيتين اللتين تربطان كرة الصعود وأسطوانته بالحبل عالقة بخفّة، يستغرق وقتاً لفكِّها. ثم يمسك إحدى الزجاجات الصغيرة المملوءة بالكحول التي كتب عليها العمق مئة وخمسة أمتار. يدسّها تحت سترة الغطس. حركاته بطيئة، مرتاحة تماماً. يدير صنبور أسطوانة الكرة فتنتفخ طوعاً مصدرة أزيزاً. ويستغرق بضع ثوان إضافية ليلقي نظرة دائرية ويبدأ الصعود، بطيئاً في البداية، ثم متسارعاً.

على عمق خمسين متراً، يشعر جاك أنه على ما يرام، فيقرّر أن يترك قبضة كرته-مصعده ويتابع صعوده بزعانف قدميه، مسترخياً تماماً، متسلقاً بذراعيه امتداد الحبل. ومن حين إلى آخر، يلقي نظرة إلى الأعلى، هناك حيث يزداد الضوء سطوعاً وترحيباً. حركاته وافية

ومتّسقة. على عمق خمسة وثلاثين متراً، يتوقف لبرهة، فقط ليصافح أحد غواصيه، جيوسيبي آليسي...

مصافحة جديدة على عمق خمسة عشر متراً مع غواص آخر وتوقف جديد لبضعة ثوانٍ على عمق متر تحت السطح، ليرفع زجاجة الكحول كشاهد. ثلاث دقائق وخمس عشرة ثانية مرّت على غطسه، يطفو على السطح، ليعاود الغطس على الفور تقريباً ويصافح غوغليلمي وآرالدي اللّذيْن شرعا على هذا العمق بتنفيذ وقفات تخفيف الضغط المديدة. ثم يصعد من جديد إلى متن القارب، ويساعد بشكلٍ طبيعي البحارة على شدّ حبل القارب ووزنه خمسون كيلوغراماً. لم يبدِ وجهه أيّ أثرٍ للتعب»[1].

شمبانيا. أكثر ما يميّز هذا الغطس القياسي، ليس الإنجاز وإنما السهولة التي أنجزه بها مايول، كأنه كان لديه متسع من الوقت، ولم يكن متعجلاً للوصول إلى السطح، وراغباً بالغوص أقصى مدّة، وأن يعود إلى الماء بأسرع وقت ممكن. هذه طبيعة حالم أكثر منها سهولة رياضي. يكون مايول تحت الماء في بيئته. في كتاب **الماء والأحلام**، يحلّل باشلار، الذي يجمع هو أيضاً الماء والحب، الهلنسة المائية عن كثب. وعد الماء يعني أنّ الحياة يجب أن تطفو كحلم. حين نقارن عالم جاك مايول الخيالي بعالم منافِسَيْه روبيرت كروفت وإنزو مايوركا، نلاحظ اختلافات جذرية. فالأميركي روبيرت كروفت، مدرّب عسكري في البحرية، مكلف بتدريب المُجندين

(1) Pierre Mayol et Patrick Mouton, *Jacques Mayol, l'homme dauphin*, Arthaud, 2003.

للخروج من غواصة منكوبة موضوعة في القاع، طوَّر قدراته في حبس النَّفَس ضمن نطاق مهامه. حدث التدريب في خزان فوق الأرض، ارتفاعه ستة وثلاثون متراً، في مدينة غروتون بولاية كونيتيكت، بعيداً عن البحر. أمّا الإيطالي إنزو مايوركا فلديه نهجٌ رياضي وإنساني في آن معاً يبدو أنه بُني على معرفة ذاته، وإدراك حدودها: يقول، «عند حبس النَّفس، ينتهي المرء إلى الحصول على أبعاده الصحيحة، ويصمّم بزّته الخاصة على مقاسه. وعندما يصبح في الأزرق، يجد حابس الأنفاس ذاته في الأغوار العميقة، حيث يمكنه، إن شاء، أن يلتقط صورة شعاعية حقيقية لقلبه وروحه». يبدو أنّ الفرنسي جاك مايول هو الوحيد الذي حافظ على حلم يقظة حقيقي أوَّلي، حيث لا يتعلق الأمر ببقاء الإنسان في وسط غريب وإنما يتعلق بالذوبان فيه ليصبح دلفيناً. **الرجل الدلفين** هو عنوان مجمل الكتاب الذي جمعه مايول خلال سنوات طويلة، ويلخص مساراً يبدو أنه أصبح قدره: «البحث عن منعكس الغطس عند الإنسان. لدي قناعة راسخة أننا نتمتع بهذا المنعكس في الأصل، وأن بإمكانه، ولو جزئياً، أن ينبثق ثانية من ذاكرتنا الجينية، في انسجام تام مع الطبيعة وبعيداً عن أيّ عملية مصطنعة».

بينما يحاول روبرت كروفت، بشكلٍ متخيّل، الهروب من غواصة بأكبر مخزون ممكن من الهواء، وينظر إلى التنفس على غرار المخزون العسكري، وبينما يستخدم إنزو مايوركا جميع الرسائل ليشحذ إرادته فلا يتنفّس على غرار المهارة الرياضية، فإنّ جاك مايول يبحث عن الراحة والطبيعية، على غرار الدلفين. حلم تجاوز

الصعوبة مقابل حلم السهولة، حلم النجاة أو الأداء الإنساني مقابل حلم الصيرورة حيواناً. مَن المحق؟ ومَن المخطئ؟ القضية لا تكمن هنا. لا يتعلق الأمر بالحكم على قيمة الخيال في ضوء نتائجه القابلة للقياس، ولا باختزال الحلم إلى دور خادم للأداء الرياضي، وإنما يتعلق بمعرفة مدى قدرة حلم اليقظة الأولي أن يسهِّل الجهد، ولا سيما أن يمنح مجمل الحياة سلاسة الهلسنة. مَن يتخيّل نفسه دلفيناً سيكون سعيداً مثل سمكة أو بالأحرى مثل حوت، في الماء. «يؤكد جاك مايول أنّ الإنسان لن يموت أبداً ما دام قادراً على الحلم. وسيعيش حلم الرجل الدلفين ما دام الإنسان يحمي البحر».

بالنسبة إلى مايول إنها الدلافين، أما بالنسبة إلى هيلين غريمو فستكون الذئاب. بعد عامين من دخولها في كآبة شديدة في مهرجان لاروك-أنتيرون، وفي ذروة حقبة إحباط فقدت فيها أيّ فرح بالعزف والعيش، التقت على نحوٍ غير متوقع وغريب بذئبة كندية تدعى ألاوا. حين لامستها، «شعرتُ ببريق خاطف، شحنة في جسدي بكامله، ملامسة فريدة انتشرت على امتداد ذراعي وفي صدري وملأتني حبوراً. حبورٌ فقط؟ أجل، بأقصى ما لديها من إلحاح، وصدحت في داخلي أغنية غامضة، وارتفع نداء قوة مجهولة وبدائية. كانت ذهبية بفرائها الغريب ذي الوبر الطويل، وعيناها صفراوان فاقعتان، ومعها شعرتُ بالسعادة والكمال، وعلى نحوٍ مضحك بالفتوة والقوة»[1]. نحن في عام 1991، في مدينة تالاهاسي في

---

(1) Hélène Grimaud, *Variations sauvages*, op. cit.

ولاية فلوريدا، ولم يعُد هنالك شيء كما كان في السابق. غريمو شغوفة بالذئاب، وتريد أن تعرف كلّ شيء عنها، فتفتح مركز رعاية تستقبلها فيه وتتعرّف عليها. بفضلها، ارتبطت بالحدْس، ووجدت شكلاً من الفورية التي افتقدتها وهي مستغرقة في تحليل الشهرة الإعلانية للأعمال الفنية بدل أن تعزفها. بعد بضعة سنوات أصبحت أيقونة، عازفة بيانو للذئاب، لكن لا يهمها: تعرف أنهم شيء مختلف تماماً عن اكسسوارات مجدها. تعرف الرابط الغريزي الذي يوحِّدهم. حتى جاء يوم دُعيت فيه إلى مدينة بولدر في كولورادو لتصوير فيلم مع ذئاب لا تعرفها، فتعرّضت لعضات قوية. تعترف: «لم أطرح على نفسي قط قضية الحادث، لأنني متأكدة أنني منيعة، وأنني أتمتع بهذا التواصل الطبيعي والمباشر الذي ابتدأ مع لقائي بألاوا واستمر مع الذئاب الأخرى. في الحقيقة، أعدت النظر بعمق في علاقتي مع الحيوان. فهمت، بألم، وبشيء من التخلي، أن ما حدث لي حتى وصولي إلى بولدر، هذا التكامل المثالي، حيوانيتي الخاصة المنسجمة مع حيوانية الذئاب، لم يكُن طبيعياً تماماً، بمعنى أنه خارج المألوف. رسَّخَ عقلي الباطن، أي هذا الشعور المثالي بالمناعة، وحتى أحياناً بالخلود الذي كان جوهري، رسّخ في حركاتي يقيناً، هو وحده في العالم الحيواني ينتمي إلى المهيمنين. لكنني لم أكُن ذئبة، بل مجرد امرأة، والباقي، كل الباقي، لم يكن إلا امتيازاً. هل كان يمكنني بالتالي استعادة هذه البراءة المفقودة؟ أدركتُ أنني كنتُ طرحت المشكلة بعبارات سيئة. الفكرة العظيمة الخاطئة، هي الاعتقاد: «إن أحببته، فهو يحبني أيضاً». علمتني حادثة بولدر طريقة التصرف التي أطبقها منذ ذلك الحين عندما أدخل

المحمية. أتذكر دوماً تصورات الذئب، إيقاعه، رؤيته، وليس تصوراتي. . . تعلمت أن أحافظ على أقصى درجات اليقظة، وأن أكون بتركيز شديد، بكل خلاياي وأعصابي، في علاقة آنية، كأنه يستطيع الفرار مني في كل لحظة. وما ينطبق على الذئاب ينطبق على الموسيقى»[1].

الذئب، الذي عاشته غريمو مثل حلم، أصبح واقعاً. لكن حين تآلفت بألم مع هذا الواقع الجديد، وفقدت براءتها، اكتسبت حضوراً في العالم وكثافة. أخرجها نداء الذئب في البداية من حزنها حين قدَّم لها حلماً، ثم أخرجتها عضته من الحلم لتقدّم لها الواقع. فهمت هيلين غريمو هذا الدرس الخاص بكلّ أبعاده حين استطاعت تطبيقه في الموسيقى، بعد أن فقدت طعمها. حدث ذلك في مدينة كومو، بعد نزهة طويلة ومتمهّلة. «جلستُ على كرسي، ووضعتُ يديَّ على لوحة المفاتيح، وأخيراً، أصبحتُ ما لم أكنه منذ زمن طويل جداً. أصبحت وحيدة مع الآلة الموسيقية، بلا أيّ ضغط، ومن غير أي تحدٍّ آخر سوى متعة العزف. حظيت هذه المرة بإمكانية للتواصل مع الأعمال الفنية دون أن أفعل شيئاً سوى إعادة اكتشافها. من أجل نفسي. من أجل نفسي وحدها. من أجل سعادتي وحدها. من أجل أن أستعيد الحماسة والحياة والفرح. لذلك عزفتُ. عزفتُ بلا هدف، بلا قلق، بلا حزن. تلاشى كلّ هذا. عزفتُ ساعات وساعات. وفي نهاية هذه الساعات، رأيتُ النور».

---

(1) Hélène Grimaud, *Leçons particulières*, Robert Laffont, 2005.

انتهى فرق التوقيت الدائم بين الروح وجسدها، انتهى الخلاف مع العالم، انتهى الاجترار. أعادت لها الذئاب متعة العزف من أجل لا شيء، فقط متعة العزف، بلا هدف، حين أجبرتْها على الاندماج في الواقع. درسٌ صعبٌ بالنسبة إلى حالمة عنيدة، شاردة في قراءاتها، ونوتاتها الموسيقية، ويقينها بأنها ذئبة. «الآن أبتسم من ذلك لأنني في مكان آخر. إنني في الفضاء. أشغله. أسكن المسافة الفاصلة بين الذئاب والموسيقى والكتابة. وهناك أكون في حال أفضل». الانزلاق في المسافة الفاصلة، العبور بين، التسلل، أيها أفضل تعريف للعزف؟ هناك حيث يوجد عزف، يمكن للحياة أن تستأنف حركتها. لكن غريمو لم تتخلَّ عن أحلامها، بل تعلمت أن تكون في أشدّ حالات التيقّظ لها في الواقع.

مع أن هيلين غريمو، إذا تحدثنا مثل جيل دولوز، انغمست في صيرورة الذئب الذي أنقذ حياتها حين جدَّد إمكانات التحوُّل فيها، لكنها لا تعتبر نفسها ذئباً. تعرف الحدّ الذي يفصلها عن العالم البري، ولا تعتبر أحلام يقظتها واقعاً. أما جاك مايول فذهب بعيداً في صيرورته دلفيناً، ربما أبعد ممّا ينبغي، لكنه كان يعرف أنه ليس أكثر من إنسان برمائي في أحسن الأحوال، وأن العودة الكاملة إلى حياة مائية غير ممكنة. ثمة آخرون لم يحصلوا على هذه الفرصة أو هذه الحكمة. يقدم لنا فرنر هرتزوغ في فيلمه الوثائقي **الرجل الدب**، تيموثي تريدويل، الذي حلم أن يصبح دباً، وراح يمضي كلّ فصول صيفه بين الدببة في منطقة ألاسكا البرية. كان يقول في سرّه إنه مستعدٌّ للموت من أجلهم، وهذا بالضبط ما حصل في النهاية،

افترسه دبّ لم يكن يعرفه. قوة الأحلام تظلّ متناقضة دوماً. القوة التي تُلهم يمكنها أن تهدم أيضاً. قد يحطمنا الحلم الذي يجتازنا، إن كان أكبر ممّا ينبغي. من ناحية أخرى، ماذا عن تريدويل؟ مات بسبب حلمه، لكنه عاش حلمه قبل موته بسببه. طيلة ثلاثة عشر عاماً. هذا ليس بالشيء الهين. لكننا حين ننظر إلى ذلك من كثب، هو الكاليفورني الهاوي لركوب الأمواج، ألم يكن راكب دببة بدل أن يكون أخاهم؟ ألم يكن يحب المجازفة بقدر ما تحبها الحيوانات؟ ولأنه عاش في أرضها، هو مَن كان يظن أنه يحميها، ألم يفقد على العكس احترامها؟ وحين اجتاز حدّاً احترمه الناس كما احترمته الدببة منذ سبعة آلاف عام، ألم يكن يعرف أن هناك ثمناً يجب أن يدفعه؟

حين كان فيليب بوتي متوازناً فوق حبله، على ارتفاع أكثر من أربعمئة متر عن الأرض، بين برجَي مركز التجارة العالمي، جاثماً مثل عصفور، يروي عن لقاءٍ طريفٍ. بالتحديد مع عصفور. وبصراحة ليس لقاءً ودياً. على الأرجح أنّ العصفور افتتن بهذا التطفّل على فضائه، فولَّدَ لدى السائر على الحبل شعوراً كافياً لإقناعه بالخضوع لأوامر شرطة نيويورك وأن يعود إلى عالم البشر. لم يخلط فيليب بوتي بين حلم السير على الحبل وحلم أن يصبح عصفوراً. إنّ تجربة الصيرورة عصفوراً لا علاقة لها بوهم التحوّل إلى حيوان.

يجسّد فيليب بوتي التوازن المثالي بين الحلم والواقع الذي يفصل الجنون اللاواعي عن الأداء المتقن. تحضيره هو شرط لا

يمكن تخيله. مثلاً يدرب نفسه على «البقاء متوازناً على قدم واحدة حتى يصبح الألم غير محتمل، يطيل فترة الألم دقيقة أخرى أيضاً قبل أن يبدِّل قدمه»[1]. لماذا يحتمل ما لا يُحتمل، مع أنه لا شيء يجبره على ذلك؟ تكمن الإجابة في السؤال: بالضبط لأنه لا شيء ولا أحد يجبره على ذلك: «أظن أنّ السوط ضروري بشرط أن يوجّهه التلميذ لا المعلم» ويحدّد: «لا يهمني مجد المعاناة».

معاناته مدوّنة في سياق إنجاز حلم. لا يبحث عن الألم من أجل الألم، فهو ليس مازوخياً، ويتقبله كما هو: علامة على أنّ الجسد بلغ الحدّ الأقصى. ومَن يرغب في تجاوز حده يحتاج أن يعرف تماماً مكان هذا الحدّ. يقول يانيك نواه: «الألم هو بارومتر الرياضي. يحب الرياضي أن يعرف علامات التقدّم». حين يمكن للألم أن يصبح لذيذاً، فبسبب هذا فقط. يبرهن أننا نحاول، بالمعنى الحرفي، أن نتجاوز أنفسنا. هذا التعظيم لوجودنا هو فرح. الهدف هنا هو إدراج التوازن داخل الجسد. «حين يصبح وضع كلّ قدم أمراً طبيعياً، ستكتسب الساقان استقلالهما، وسيتيح لكم ذلك إنجاز خطوة نبيلة وواثقة». يتألم الجلد لكنه يعرف السبب. تغيير الجلد له ثمن. «لكنني أعدكم أنه حين تنزلق أقدامكم من تلقاء نفسهما لترتاح في سرير الحبل، ستجدون أنفسكم تبتسمون، وقد استولى عليكم تعب شديد. انظروا: يوجد على باطن القدم ما يسميه صديقي فؤاد **خط الضحك**. يتطابق مع علامة الحبل». الهدف من جميع هذه الجهود هو إخفاء الجهد. الجهد نافع ولا غنى عنه

---

(1) Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Actes Sud, 1997.

وضروري، لكن يجب أن يكون موجهاً، ومحدوداً ومتروياً وخبيراً. وهدفه أن يختفي. ليس الجهد إلا مَعبَراً، طريقاً وسيطاً نحو التوازن والراحة. وفي النهاية، يجب ألّا يعود السير على الحبل أكثر من متعة وسهولة. وعلى أولئك الذين يقولون أن هذا مستحيل، يردّ فيليب بوتي أن «الحدود غير موجودة إلّا في نفوس أولئك المحرومين من الأحلام».

فوق ذلك، يحدث للسائر على الحبل أن يتألم، لكن ليس لأنه مجبرٌ على الإطلاق. وحتى حين يهتز الحبل ويشعر «بالرغبة في فرض الهدوء عليه مستخدماً القوة، فإنّ عليه أن ينتقل بمرونة دون أن يشوش غناء الحبل». الانتباه إلى غناء الحبل للانزلاق في موسيقاه يخفِّف عنّا العناء الذي نبذله. لا يمنح الحلم معنىً للجهد وحسب، وإنما يتمتع أيضاً بمزايا مسكِّنة للألم. حين يسعى المرء إلى حلمه، لا يعود يعيش الألم بالطريقة نفسها. يعتبر بوتي التدريب مطاردةً وغزواً وليس مجرد اختبار: «يجب ألّا تسقطوا. حين يختلّ توازنكم، قاوموا طويلاً قبل أن تلتفتوا نحو الأرض، ثم اقفزوا. لم يعُد هناك حاجة لتحاولوا التماسك، يجب أن تكسبوا الأرض. اغزوها!» فالمرء لا يسقط، إنما يقفز. وأيضاً، يجب على المرء ألّا يأخذ التعب بعين الاعتبار حين يجري وراء حلمه: «قبل أن تطأ قدمكم الأرض، لا بد أن هنالك حداً بلغتموه، مهما كان ضئيلاً: يراهن المرء على لقبه كسائر على الحبل لينتصر، وعلى هذا النحو يغادر حبله بألق، ولا يغادره بسبب التعب». وبالتالي توجد متعة الجهد، بمعزل عن أنها ليست إلا مرحلة باتجاه سهولة نهائية

مأمولة، ويصبح هو نفسه، إن لم يكن سهلاً، فعلى الأقل ناجحاً. يمكن لفيليب بوتي أن يقول مثل مونتين: «مَن لا يشعر بالمتعة، إلا في المتعة: من لا يربح إلا بدرجة عالية: من لا يحب الصيد إلا بالقنص: لا يحق له الانضمام إلى مدرستنا». السعادة، بمعزل عن اختزالها إلى اللحظة الأخيرة لاقتناصها، تنتشر طيلة فترة المطاردة، وتتزامن معها. أصبحت ملاحقة السعادة الآن هي السعادة نفسها. وأي حلم جدير بهذا الاسم يتحقق ونحن ننجزه. وإذا كان فيليب بوتي قادراً على المشي دون أن يرتعش ليس على عارضة «بحجم يتيح لنا السير فوقها» ولا فوق «لوح أوسع ممّا ينبغي»، وإنما فوق مجرد حبل مشدود بين أعلى برجي كنيسة نوتردام، وإذا بدا أنه يدحض بهذه الطريقة مونتين وباسكال في آن معاً، فذلك ليس بسبب حكمة فلسفية من نوع جديد أقوى من تخيّل المرتفعات، وإنما بسبب مخيلة أقوى، بسبب حلم يقظة أكبر. حلم السائر على الحبل أقوى وأرحب وأكثر نشوة من الارتفاع. لم يضطر فيليب بوتي قط للنضال العابث ضد الخوف من السقوط. فهذا الخوف بكلّ بساطة لم يوجد لديه، ولم يسنح له الوقت ولا الفرصة للتشكّل. ليس العقل، وإنما الخيال هو الذي ينتصر على الخيال: الحلم يمحو الكابوس، بلا جهد، مستولياً بكلّ بساطة على مكانه.

يعترف يانيك نواه هو أيضاً: «لا أؤمن بالجهد من أجل الجهد، أؤمن بتحقيق الأحلام». يلعب المرء أفضل حين يعرف لمن أو لماذا، حين يكون للجهد معنى. «في الماضي، وأنا فتىً رياضي، انتزعتُ لقب بطل فرنسا، وبامتياز، لسبب وجيه: كانت توجد على المدرجات فتاة صغيرة ذات نظرة حزينة قادمة من لانغيدوك

سحرتني. في ذلك اليوم، يا للتميّز، لعبت أفضل من المعتاد بكثير»[1]. كان الفرسان يعتمدون على الحب اللطيف ليقاتلوا أفضل. هو الفرنسي الوحيد حتى الآن الذي فاز بإحدى بطولات غراند سلام، لكنه لم يربحها إلا مرة واحدة. يعرف أنه كان بوسعه أن يلعب أفضل، لكن أحداً لم يُخبره آنذاك كيف. ماذا ينقصه؟ فهم ذلك لوحده في النهاية وبعد فوات الأوان. حين يصل المرء إلى القمة، تصبح المشكلة في العثور على حلم جديد. شيء ما لغزوه. مغامرة وليس لقباً يضاف إلى قائمة جوائزه. «لو كان في ذهني هذا التشبيه الأثير لدى دان ميلمان حين يصف أي مهنة مثل تسلق صعب لجبل شاهق، لو خطر ببالي الانطلاق مع خريطة مثل المنقبين عن الذهب، لأنجزتُ بالتأكيد الكثير من الأشياء العظيمة»[2]. قرأتم جيداً. ما ينقصه، ليس المزيد من التدريب والموهبة، وإنما مجاز لإحياء رغبته وتبرير جهوده. لو أن أحداً أخبره أن الفوز ببطولة رولان غاروس ليس إلا محطة وليس القمة، وأن صعوداً صعباً لم يزل ينتظره، لأصبحت حياته، ويا للمفارقة، أسهل. كان يانيك نواه متعطشاً للصور. كان يحتاج أن يروي خياله، وليس أن يجلد إرادته. أدرك هذه الضرورة كمدرب، وحرص على تغذية عقل اللاعبين بصورٍ غنية وملهمة. ليس بحلم الانتصار وإنما بأحلام يقظة ومخيلة ثرّة يمكن أن تصنع المعجزات. قد لا يبدو مناسباً أن يتخيل نفسه مثل منقِّب عن الذهب حين يلعب التنس، ومع ذلك يتابع المنقب عن الذهب مسعاه، ولا يمكن لشيء أن يثبط همّته، وهو مستعدّ ليحفر بقدر ما يلزم ليصل إلى

---

(1) Bernard Violet, *Yannick Noah, le guerrier pacifique*, Fayard, 2009.

(2) Yannick Noah, *Secrets etc...*, op. cit.

العرق. الذهب، كما عند الكيميائيين، هو ثمرة الجهد. الذهب، سواء كان أولمبياً أو طبيعياً، هو دوماً حلم يقظة عميق ينطوي على جهد، يستخرج من الأرض. من جهة الجبل، يشبه حلم يقظة أثيري ومتصاعد؛ ومن جهة أخرى الذهب، يشبه حلم يقظة الأرض والأعماق. وكما قال باشلار، من المفيد دوماً إرواء قلب متعطّش للصور. فالخيال يهيمن على الحياة العاطفية. يانيك نواه في فريق فرنسا لكأس ديفيز هو مهندس ثورة كوبرنيكية حقيقية بين السعادة والأداء. في مواجهة تقليد عريق، لم يزل واسع الانتشار، ويشترط السعادة للحصول على الأداء، تبنَّى نهجاً معكوساً يعتمد على الانطلاق من السعادة والراحة لتمكين الأداء. لم يعُد الأداء هدفاً، وإنما نتيجة غير مباشرة للسعادة. يصل المرء إلى الهدف دون أن يسدد عليه. لم يعد الحلم أفقاً ببساطة، وإنما حالة ينطلق المرء منها، يقوم بها كنوع من الابتكار والحماية حتى يلعب «كما في حلم».

ستقولون لي إنه لا يمكن لجميع الناس أن يصبحوا أبطالاً في التنس أو حبس الأنفاس أو السير على الحبل أو العزف على البيانو. وهنا أريد أن أنهي هذا الكتاب، جالساً براحة على أريكة مع غاستون باشلار، فيلسوف أحلام اليقظة والمخيلة السعيدة. لأن جميع الناس، كما يشرح، يمكن أن يصبحوا أبطال المخيلة. لا شيء يمنع ذلك. لا توجد منافسة، ولا خصوم، ولا عوائق.

لا حاجة للغوص إلى عمق مئة متر لنكون سعداء، يكفي أن نغوص في الخيال. مَن يتخيّل جيداً يعش جيداً، ويتهيأ ليريد. انتبهوا، ليس التخيُّل حلماً بوصفه تعويضاً، بالمعنى الفرويدي، إنما

هو محفّز واقعي. الصور هي مسرِّعات حقيقية للنفس، تمنح الطاقة، وتُلْهِبُ العقل. حين يعيش المرء الصور بصدق، يشعر بها، ويجربها. ويمكنه أن يفعل ذلك في قلب سريره، في نزهة، في قطار، في طائرة، في أي مكان يريده. ومن الأفضل طبعاً للتخيل جيداً ألّا يكون لدينا ما نفعله. هذا الجمباز للمخيلة المعتمد على تصور الجهد بطريقة غنائية، يسمح، كما يقول باشلار بدعابة، «بتنشيط الكائن كله، من دون تكبّد المحاباة العضلية لتمارين الجمباز المعتادة»، لأنّ الجهد الخيالي هو أيّ شيء إلّا العضلي! ليس بالإرغام البدني ينشط المرء جسده بعمق. يبقى الجمباز المألوف سطحياً. وليس بالتدريب الزائد في الملعب يوفر الرياضي الأفضل لنفسه، بل حين يعثر على الصور المناسبة. لم تستعد هيلين غريمو فرح الموسيقى بإرغام نفسها على عزف البيانو، وإنما من خلال عبور حلم يقظة حيواني. «لن يصبح المرء بين ليلة وضحاها روحاً خفيفة، ينبه باشلار. وإذا كانت المتعة طبيعية وسهلة، فلا بدّ من تعلم السعادة». لكننا نعرف الطريق. فهي ليست منحدرة ولا وعرة. إنها هناك، أمامنا، أو الأصح في داخلنا. وليس علينا إلّا تخيلها. لم ينقذ ألان باسار نجومه وحياته كطباخ بإجبار نفسه على طبخ اللحم، وإنما بالتراجع وإيقاف نشاطه، وبتجديد خياله في التواصل مع الأرض. نظن مع باشلار أن «المسارات الخيالية هي مسارات الحياة الحقيقية، تلك التي تتكسر بصعوبة بالغة. الخيال والإرادة هما مظهران للقوة العميقة نفسها. مَن يعرف ما يريد، هو مَن يعرف كيف يتخيل»[1].

---

(1) Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, 1943.

أتذكر، وأنا طفل، أنني حلمت أمام سباق فرنسا للدراجات قبل أن أعرف ركوب الدراجة. كانت لديّ دراجة فعلاً، لكنها مزودة بعجلتين جانبيتين. كنت أشاهد برنار هينو يُدَوِّسُ الدراجة على شاشة التلفاز. ثم أقلده على الشرفة. ومن زاوية معينة، أنظر فقط إلى ظلي الطويل، ولا أعود أرى العجلتين الجانبيتين. ومن فرط التخيل، سرعان ما تشجعت على نزع العجلتين. وقعتُ قليلاً في البداية، لكن المتعة كانت أقوى من الألم. وطفقتُ أرتعش، ليس خوفاً وإنما فرحاً. لقد تمّ الأمر، وصرتُ أعرف ركوب الدراجة! قبل لحظة لم أكن أعرف. وبعد لحظة أصبحتُ أعرف. لأنني، بطريقة ما، كنت أعرف فعلاً، فقد فعلتُ ذلك في الحلم. حلم اليقظة، بمعزل عن أنه يُبعدني عن هدفي، أتاح لي بلوغه. وجدتها! كلّ جسد غارق في الخيال يخضع لقوة دافعة ندعوها الأمل.

«من أجل عمل واضح إلى حدّ ما، طويل إلى حد ما، يجب بالتأكيد التفكير قبل الفعل، لكن يجب أيضاً أن نحلم كثيراً قبل أن نهتم بالتفكير. لذلك ترتبط أكثر القرارات ثراءً بالأحلام الليلية. في الليل، نعود إلى موطن الراحة الواثقة، نعيش الثقة، والنوم. من لا ينام ملء جفونه، لا يمكن أن يثق بنفسه. وفي الواقع، النوم الذي نعتبره بمثابة انقطاع للوعي، يربطنا بذواتنا. فالحلم السوي، الحلم الحقيقي غالباً ما يكون على هذا النحو استهلالاً لحياتنا النشطة، وليس البتة أثراً لها»[1]. مَن يحلم جيداً يجهز إرادة جيدة.

---

(1) Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1948.

وهذه الملاحظة تمتدّ إلى أحلام يقظتنا، إلى الأحلام التي تصنعنا وتعطي معنى لحياتنا. حين أظهر روستانغ أنّ إيماءة قد تكفي لتحرير حياة نفسية، ذهب باشلار أبعد من ذلك واعتبر أنه يكفي **تخيّل** إيماءة، لكن ليبدأ المضي قُدماً. هذه هي الطريقة التي ابتكرها صديقه الطبيب روبير ديزوال، طريقة التخليق النفسي، طريقة خاطفة لخلق روح جديدة بعكس التحليل النفسي المديد والمرهق، وقد عرضها باشلار بإسهاب في كتابه **الهواء والأحلام**، وأكملها في كتابه **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**. لن أقدّم هنا إلّا مثالين مختصرين عن ذلك، صارخَين بسهولتهما الواضحة.

مَن يريد أن يتخلّص من همومه يمكنه أن يتخيل أنه يكنسها. يحدد باشلار: «لكن لا تبقوا تحت تأثير الكلمات، عيشوا الإيماءات، وشاهدوا الصور، تابعوا حياة الصورة. لذلك يجب أن تسلّموا «قياد المكنسة» للخيال. ماذا لديم لتكنسوه؟ هل هي هموم أم وساوس؟ لكنكم في الحالتين لن تكنسوا بالطريقة ذاتها تماماً. ومن كَنسة لأخرى، ستشعرون خلال الفعل بجدلية الدقة والقرار. [إذا كان الأمر يتعلق بأسى الحب] اعملوا بحركة بطيئة، وانتبهوا لنهاية الحلم. عمّا قريب ستتنفسون، المهمة انتهت، والروح متأملة وهادئة، واضحة قليلاً، فارغة قليلاً، حرة قليلاً. هذا التحليل النفسي المصور الوجيز للغاية يوكل إلى الصور مهمة المحلّل النفسي الرهيب. «ليكنس كلّ واحدٍ أمام ساحته» ولن نعود بحاجة إلى مساعدة متطفّلة. من شأن الصور المجهولة هنا أن تشفينا من صورنا الشخصية. الصورة تشفي الصورة، وحلم اليقظة يشفي الذكرى!».

ويحذّر باشلار، انتبهوا حتى لا تكون الإيماءة تصنعاً أجوفَ، يجب ألّا تتظاهروا بها، وإنما أن تتخيّلوها بصدق، وتعيشوها بطريقة مباشرة. كنس الهموم لا يفعل فعله إلّا بالنسبة إلى مَن يجربونه بلا مسافة أو سخرية.

لننتقل الآن إلى تمرين الصعود المتخيل. تخيّلوا أنكم تتسلقون بهدوء طريقاً على منحدرٍ خفيفٍ، طريقاً مستوياً. ارنوا ببصركم نحو القمم والأشجار والعصافير. استسلموا لإيقاع المشي. «الدعوة إلى السفر الجوي، إن كان له معنى الارتفاع كما ينبغي، يدعم دوماً الشعور بالصعود الطفيف». يؤكد فيليب بوتي: «لا حاجة إلى وجود أجنحة من أجل الطيران. يمكن للناس الذين ليس لديهم أجنحة أن يطيروا بالنظر إلى أعلى». إذا شعرتم أنكم لا تستطيعون الصعود، وأنكم عالقون، جرِّبوا دوراناً متخيلاً، دورة حول أنفسكم. استأنفوا بعد ذلك صعودكم حتى تقلعوا عن الأرض تدريجياً. لا بد لصعود متخيّل ناجح أن ينتهي إلى الطيران، وهو ما سيتيح لكم أن تختبروا جميع مزايا الحياة الجوية المتخيلة: «الهموم الثقيلة تُنسى، والأفضل، تحلّ محلها حالة أمل». وبعد كلّ تمرين طيران متخيّل، يجب ترتيب هبوط «يُعيد الحالم إلى الأرض بلا اضطراب وبلا دوار وبلا دراما وبلا سقوط. يجب على هذا الهبوط أن يعيد الكائن الطائر إلى مستوى أعلى بقليل من مستوى الإقلاع، بحيث يظلّ الحالم يشعر لفترة طويلة أنه لم «يهبط» تماماً، وأنه لم يزل يعيش حياة مشتركة في أعالي رحلة جوية».

يبدو هذان التمرينان سهلان، ولذلك لن يقنعا إلّا أولئك الذين يجربونهما فعلاً. التخيل المتقن والقيادة الماهرة لحلم اليقظة هما فنّ يُصقل يوماً بعد يوم، وليلة إثر ليلة. انتبهوا: «لا تتخيلوا بحسب الرغبة. فليس المقصود أن تتخيلوا أيّ شيء. لا يمكن للمرء أن يكون سعيداً بخيال مشتَّت. لا بد لمبدأ الهدوء أن يحشد هالة جميع العواطف، حتى عواطف القوة». هل تريدون أن تكونوا هادئين؟ يقدّم لكم باشلار وصفة مضمونة في **شعرية حلم اليقظة**: «تنفسوا بلطف أمام لهب خفيف يؤدّي مهمة الإضاءة بأناة». وإذا لم يكن لديكم شمعة، تنفسوا وأنتم تغمضون عيونكم أمام لهب متخيّل. باختصار، أحلام يقظة النار والهواء والماء والتراب، أنتم تفهمون ذلك: ينبغي ألّا يكون التخيّل معاناة، وإنما خياراً متسقاً وموحداً. وبتحقيق هذا الشرط لن تعود السهولة حلماً، وإنما ستُعاش.

تعرفون ما عليكم فعله.

وختاماً

الأفق ليس نقطة، بل قارة.
فيليب بوتي

بدأتُ هذا الكتاب في باريس، وتابعته في دراجونيا، لكنني كتبته بشكلٍ أساسي في اليونان، في جزيرة ناكسوس، وجزيرة سيروس، وفي مدينة تينوس ثم في أثينا. مشهد البحر الدائم، والمعاشرة الدؤوبة لأهوائه وحالاته، عذوبة الجو الدافئ بنسماته العليلة، النزهة الغرامية في التلال، وكرم الأصدقاء والغرباء، مثل الكروم وأشجار التين، تعطي ثماراً لذيذة من دون الحاجة إلى سقايتها، كلهم في متناول اليد، وأعترف أنهم أتاحوا لي العمل بسهولة أكثر ممّا في باريس. السهولة، هي أيضاً ظروف. هذا الكتاب لا يشبه تماماً الكتاب الذي حلمت بكتابته، إنه أقل كمالاً وأقل مثالية، لكنه موجود، وحاولتُ في أثناء كتابته أن أطبق جميع القواعد والمبادىء التي يجمعها، بما في ذلك التخلي عن نزعة بلوغ الكمال. وإذا تخلَّلَ قراءته شيء من السعادة التي صاحبتني في أثناء كتابته، أكون وصلتُ إلى هدفي. من دون مبالغة في الجهد، وبلا

تفكير، ومن دون التسديد عليه. وإذا استطعتم أن تلتقطوا، في السياق، صوراً جديدة ومقاربات جديدة وأفكاراً جديدة، فمرحى لكم. هذه مجرد اقتراحات. لأن هذا الكتاب ليس سوى كتاب مطار. لكن هل ما نقرأه بطرف العين ونحن نجلس بشكلٍ مريح على أريكة هو أقل شأناً من الجهد الذي نبذله لنتعلم ونحن مسمّرون على كرسي في قاعة صف؟ آمل أن أكون قد أقنعتكم بالعكس.

يروي فرانسوا روستانغ، «زارني ذات يوم رجل أرهقه انهمامه بنفسه وبلغ حدّ الاشمئزاز من ذاته، ليتخلّص من حالته. بعد دقائق من المحادثة، أمرته أن ينهض، ثم أن يخطو خطوة. وبتأثير هذا الأمر الذي لم يناقشه ولم يرجئه، تصرف دون أن يفكر فيه. تحرر فجأة من انهمامه في النظر إلى نفسه ومعرفة ما يفعله. استرخى وجهه المتشنج، وشعر بارتياح كبير. وبعد أن تذوّق لبضعة دقائق طعم الهدوء الذي لم يعرفه منذ وقت طويل، رأى أنّ هذا التغيير الذي اختبره بالتأكيد لم يكن ممكناً، وأنه كان فعلاً بسيطاً للغاية. حين أخبرني عن دهشته، شاركته دهشتي. لم يعُد ولا بد أنه عاد إلى شياطينه. كان أملي الوحيد ألّا ينسى في أثناء ذلك ما حصل. أملٌ خائبٌ على الأرجح. خاض تجربة إلغاء المسافة بين النيّة والفعل، لكن ذلك لم يكن محتملاً بالنسبة له»[1]. أتذكر حين كنتُ طالباً في الصف الأدبي التحضيري، مررتُ بفترة إحباط. وحتى بعدة فترات. لماذا يضيّع المرء شبابه في الدراسة؟ عبارة بول نيزان الشهيرة -«كنت في العشرين

(1) François Roustang, *Jamais contre, d'abord*, Odile Jacob, 2015.

من عمري، ولن أسمح لأحد أن يقول إنها السن الأجمل في الحياة»- لازمتني بلدغتها في الرتابة الباريسية. وأنا طالبٌ مقيمٌ في ثانوية لويس-لوغران، كنتُ غارقاً في الكتب والنصوص اللاتينية والمقالات. منعزلاً في عنبر مساحته بالضبط 5,8 م^2 -وفق حسابات جار مولع بالرياضيات- ومنكبّ لمدة أربع عشرة ساعة في اليوم على طاولة قاعة الصف أو على لوح مُصمم كمكتب، كنت أتحسّر على ساعات أمضيتها في الجري أو ركوب الدراجة على طول شاطئ هيير، وفي السباحة نحو عوامة على مسافة ثلاثمئة متر، وفي لعب التنس وكرة القدم والطبق الطائر، وفي أخذ دروس في ركوب الأمواج، وفي التردّد على نادي الكاراتيه، وفي محاولة الصيد تحت الماء مع ريشار، الخبير بالأخطبوط وسمك الدورادو الذي التقيته في الصف التاسع. كنت أحلم بألبير كامو، وهو حارس مرمى يغوص في غبار ملعب الجزائر الحار قبل أن يسبح في البحر الأبيض المتوسط، وكنت ألتقي في كلّ مكان ظلّ سارتر، جالساً في مقهى فلور، تائهاً في دخان المفاهيم ولفائف التبغ، متردداً بين الوجود والعدم. انتهى فعلاً زمن الجسد السعيد والفعّال. كانت باريس هي العقل والتجريد البارد. يا للخسارة! لم يعد لديّ وقت للرياضة. ولا للحب أيضاً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الكتابة. ربما يسنح لي الوقت لذلك ذات يوم. وحينها وجدتُ نشرة مدسوسة في خزانة تعتبر بمثابة صندوق بريد، لاتباع دروس في الكاراتيه على بُعد مرمى حجر من الثانوية، شارع مالبرانش -لا يبعد كثيراً عن شارع ديكارت- وتحت صورة السيد فوناكوشي، مؤسس هذه الرياضة، كُتبت عبارة ألان التي بدت في آن معاً كتعليق وبديهة ووعد: «سرّ الفعل، هو البدء به».

لذلك في الختام، وكتجربة أولى على طريق السهولة، أقترح عليكم حين تنهون هذه السطور وتغلقون هذا الكتاب، أن تنهضوا، وتخطون خطوة واحدة. دون أن تفكروا فيها. وبلا تردد. الآن.



كل الشكر

إلى إلزا، على ثقتها وصبرها
إلى أونورين، على حصافتها وفطنتها العالمية
إلى مايبتيه، على دعمها وإجازاتها التي ضحت بها
إلى يان، لمواظبته على القراءة
إلى جيل وماتيو، على رشاقة الغلاف
إلى آن، التي رافقت هذا الكتاب بحماس
إلى ألكسي، لأنه حدثني عن فرانسوا روستانغ وألكسندر غروتيندیك
إلى كريستوف، لأنه عرفني إلى العمل الفكري
إلى أندريه، لأنه جعلني أكتشف دولوز ونحن نلعب التنس
إلى أوبير، لأنه جعلني آخذ ألان على محمل الجد ونحن نشرب الأنخاب في حانة ليريكتوار
إلى جان-هنري، على تعاطفه الدؤوب
إلى جان، لأنه حدثني عن صداقته لباشلار ومنحني صداقته
إلى فانيسا، لأنها حصلت على الشهادة الثانوية دون أن تسدد
إلى جيل وفرانسواز، على المنعة المشتركة وشراب الريستينا

إلى ميلتوس وإيريني، على حسن الضيافة وخسوف القمر
إلى يورغوس، على العنب والطماطم، وتين الحديقة في ناكسوس

إلى ميكايليس، على سمك الهامور المشوي في سيروس

إلى آريس، على الحديث عن النبيذ في تينوس

إلى ألان باسار، على عيد الميلاد المجيد في لاربيج

إلى أبوي، على حبهما لأطفالي، وعلى حيويتهما

إلى لورا، على نظرتها، وكل الأشياء الأخرى



«السهولة هي موضوع رائع. نعتقد دوماً أننا يجب أن نبذل جهداً بأيّ ثمن لنحصدَ نتائج، أن نعمل من أجل كلّ شيء، وأن هناك عدالة للجهد. لكنني مقتنع بالعكس».

الذكاء هو المكر. هو ألّا تجابه الصعوبة وجهاً لوجه، وإنما أن تكتشف طريقة مراوَغة تصل بها إلى الهدف بأيسَر السبل، بلا جهد، وبأناقة. يقترح هذا الكتاب الدخول في أسرار السهولة على الطريقة الفرنسية وتعلُّم ممارستها، فيأخذنا في نزهة إلى ميادينَ متنوّعة، من الرياضة إلى الفن، مروراً بالحب وفن الطهي.

نلتقي فلاسفة مثل ديكارت وجيل دولوز، وكتّاباً مثل ستاندال وفرانسواز ساغان، وفنانين مثل عازفة البيانو هيلين غريمو والطاهي ألان باسار، ورياضيين أيضاً: زين الدين زيدان ويانيك نواه والغواص جاك مايول والسائر على الحبل فيليب بوتي، وأخيراً شخصيات روائية مثل سيرانو دي برجراك وفالمون... وجميعهم جسّدوا هذا النموذج الفرنسي الذي يعتمد تخطي الصعوبات وفق توازن دقيق، وبلوغ الهدف، بلا جهد.

أوليفييه بوريول، مواليد ليون عام 1971، فيلسوف وروائي وباحث ومحاضر فرنسي. تحظى تحليلاته باهتمام كبير من وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية. تُرجمت أعماله إلى لغات عديدة.



المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com




ISBN 978-9953-68-940-1